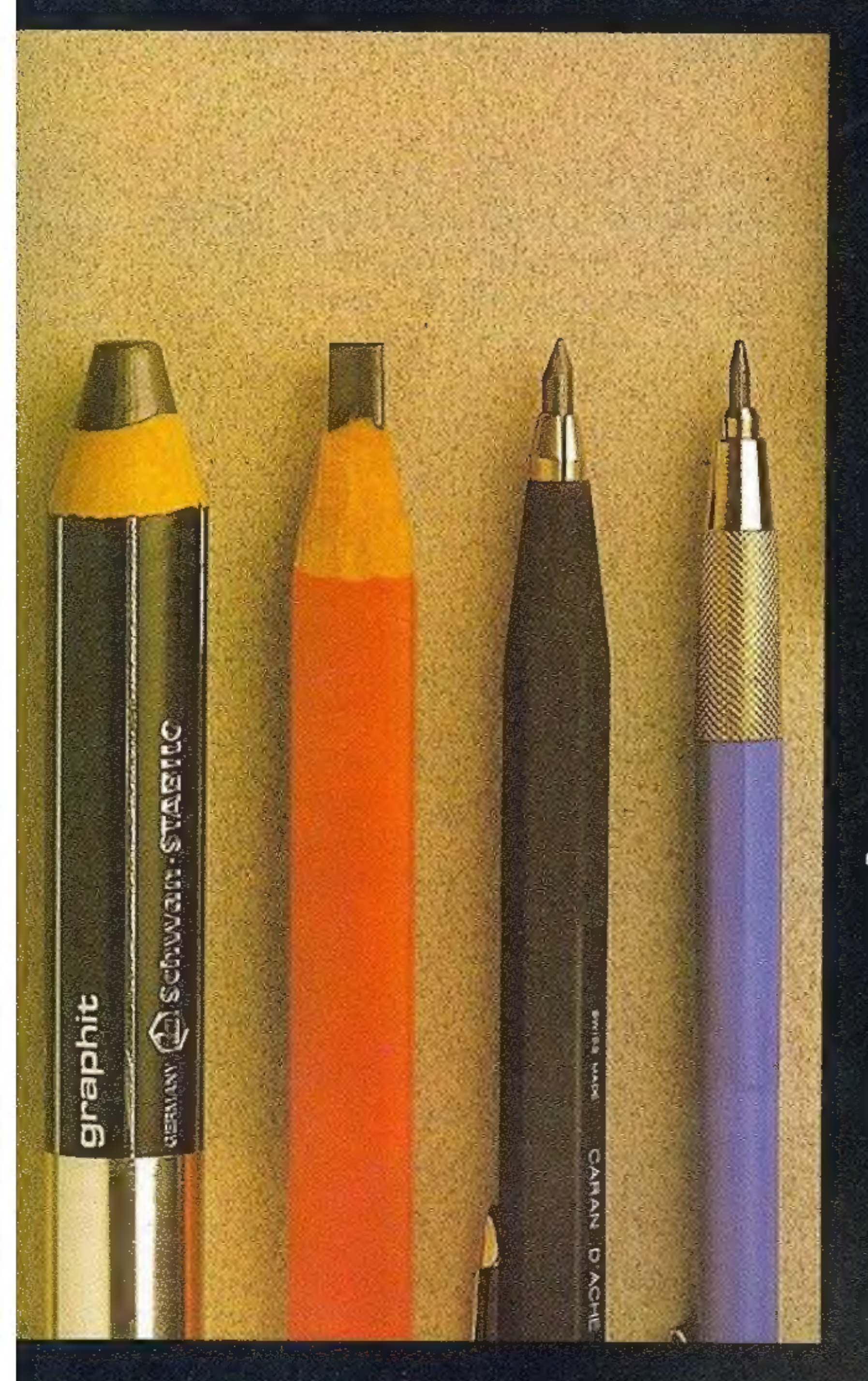
EL GRAN LIBRO DEL DIBUJO

J.M. Parramón



Parramón



materiales, utensilios y técnicas del dibujo artístico

«Un día algunos pelos de mi pincel se soltaron y quedaron pegados en el lienzo. Entonces dibujé un nido de pájaro».

Picasso (1881-1973)

cómo dibujar, dónde, con qué

Un lápiz del número 2, normal, o del 2 B, clase superior; papel, goma de borrar y un soporte que puede ser una carpeta o un tablero de madera, son los únicos elementos necesarios para dibujar.

Claro está, el lápiz puede ser de una gradación más dura o más blanda, el papel puede ser de una calidad inferior, corriente o superior; y por otro lado, en vez del lápiz, puede uno dibujar con otros medios, como el carboncillo, la sanguina, los lápices de colores, a la pluma, a la acuarela; y es posible también que en vez de papel blanco sea también papel de color...; pero esta riqueza y variedad de medios, que estudiaremos en las páginas de este libro, no modifican la idea básica de que para realizar el mejor de los dibujos sólo es necesario lápiz y papel.

El dibujo es el arte primordial de todas las artes plásticas, las artes suntuarias, la arquitectura, la decoración, el arte comercial y el publicitario. Es el procedimiento idóneo para dibujar figura, retrato, tomar apuntes, estudiar la composición de un cuadro, resolver el *cartón* (boceto de una pintura mural), dibujar una ilustración, proyectar un «spot» de TV, un anuncio o un cartel publicitario. Pero ¿cómo dibujar, dónde, con qué? Vayamos por partes. Estudiemos primero el «cómo y dónde», el lugar donde acostumbra a dibujar el artista y cómo trabaja, de pie o sentado, según que esté en el estudio o dibujando al aire libre o en una clase de dibujo al natural con modelo, de qué utensilios básicos se sirve, asientos, soportes, carpetas, tableros, caballetes.... Después estudiaremos el estudio, la iluminación, los materiales, las técnicas... Pero vea ahora, para empezar, las imágenes y lea los pies de esta doble página.

Fig. 130. (Abajo). Dibujar se tado en un taburete, una silla un sillón, apoyando el table en el regazo y en el canto d una mesa o, como en esta ima gen, en el respaldo de una s lla, es una manera corriente d trabajar ya sea en el estudio en clases de dibujo con mod lo del natural, cuando no ha suficientes caballetes, en E cuelas de Bellas Artes o en e tidades privadas que organiza clases de este tipo para su alumnos o para sus asociado

Fig. 131. (Derecha). Para dib jar al aire libre, en el campo en el mar, junto a un pueblo al lado de unas barcas, en playa, etc., puede utilizar la ca peta como soporte, apoyánd la en una piedra, un saliente cualquier otro objeto, sentá dose en cualquier otra piedr un promontorio del terreno, cualquier otro elemento q venga al caso, es decir, sin m utensilios que un lápiz, una g ma de borrar y una carpeta sin olvidar un par de pinzas m tálicas que en éste y en tod los casos son necesarias pa mantener inmóvil el papel.

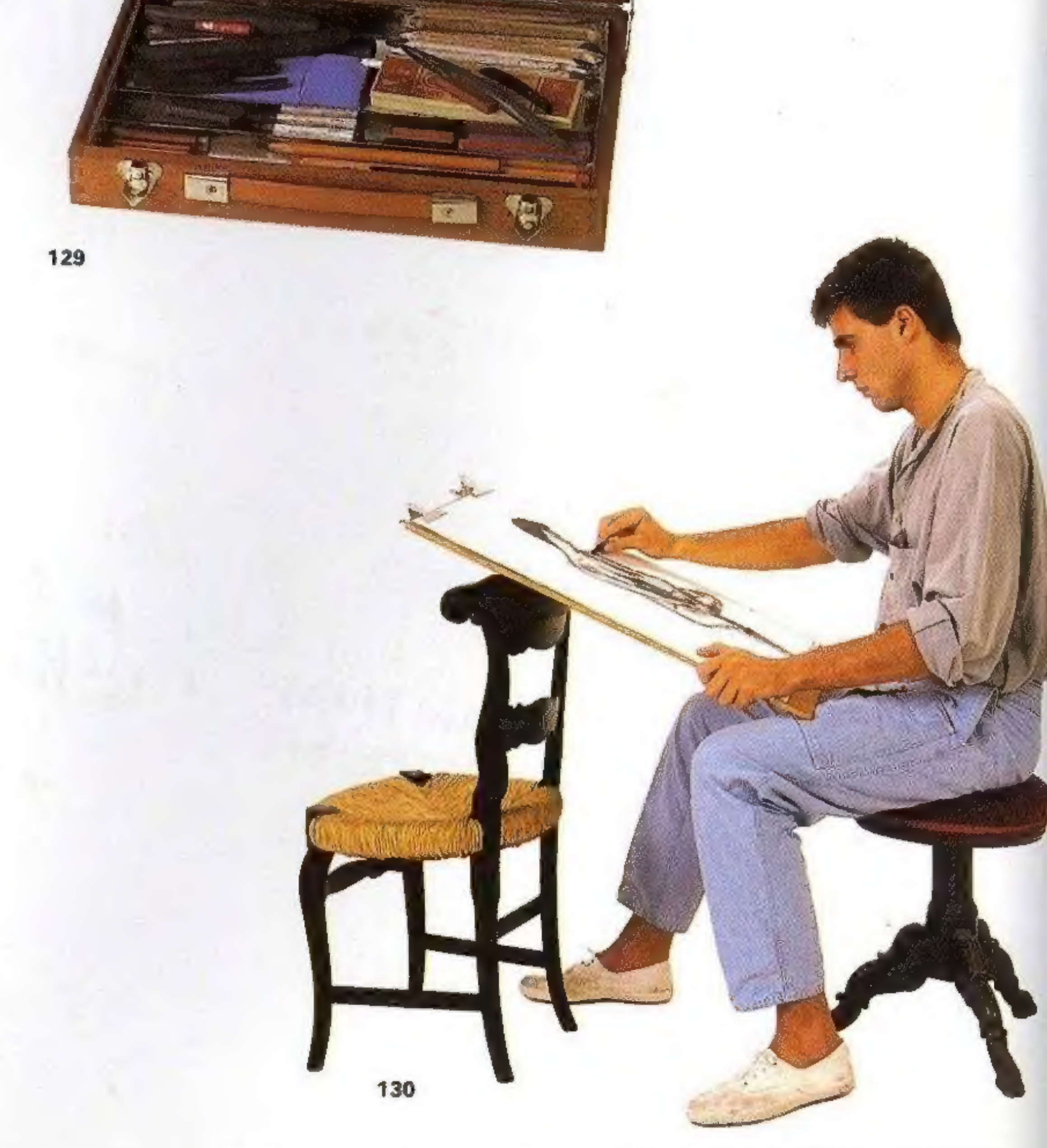


128

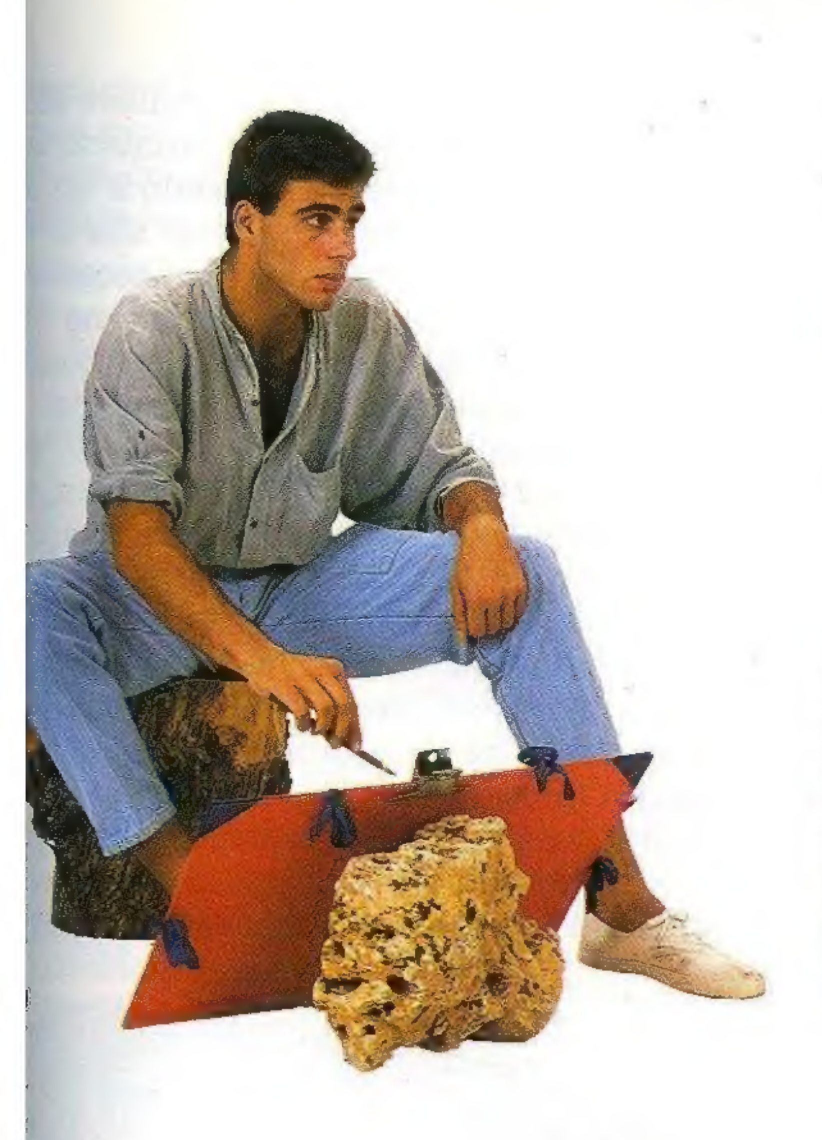
Fig. 128. Es perfectamente posible dibujar estando de pie, sosteniendo la carpeta o el tablero con la mano izquierda apoyada en las ingles, y dibujando con la mano derecha, tal como puede verse en esta ilustración. Es una posición justificada por un apunte rápido o un dibujo que pueda ser resuelto en poco tiempo. Dibujando en el campo o en la ciudad lo normal es que el artista trabaje sentado.

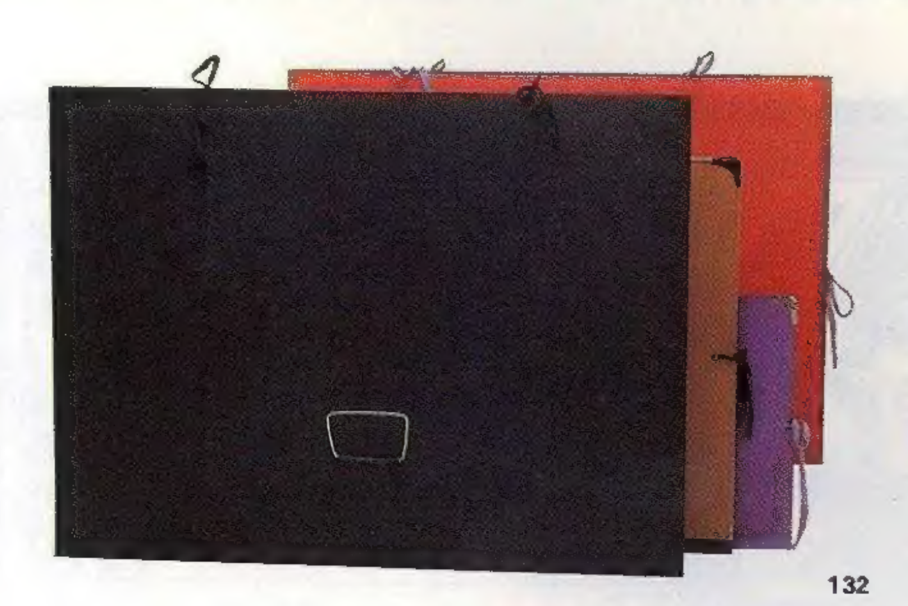
129

Fig. 129. (Arriba). Para dibujar fuera del estudio y transportar los materiales de dibujo (lápices, carboncillo, sanguinas, gomas de borrar, difuminos, etc.) resulta ideal una caja-estuche, como la reproducida en esta fotografía. Es una caja de pinturas al óleo, de tamaño reducido (32×20 cm), como las que fabrican algunas buenas marcas de pinturas al óleo. Puede usarse, además, en el estudio, para guardar materiales de dibujo en general.



130

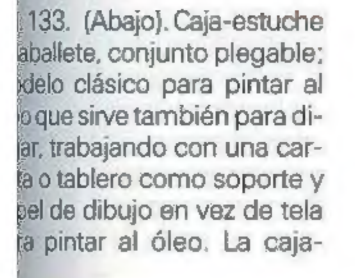




132

Fig. 132. Es conveniente disponer en el estudio de varias carpetas de diferentes medidas, para almacenar papel, guardar dibujos ya terminados (previamente fijados) y servir como soporte cuando se trabaja fuera del estudio. Observe la carpeta negra del primer término con un asa metálica que facilita el transporte de dibujos o papel en blanco.

Fig. 134. (Abajo). He aquí por último el caballete de taller utilizado como caballete para dibujar, disponiendo un tablero de madera y el papel de dibujo sujeto con dos pinzas, en vez de la tela al óleo. Observe al propio tiempo, en esta fotografía de dos tiempos, la actitud y posición del artista mientras dibuja: con el asiento situado a una distancia del caballete que le permite acercarse al dibujo para construir algún pequeño detalle, o alejarse para ver y trabajar el conjunto, estirando el brazo, entornando los ojos, en esa actitud típica del artista cuando trabaja absorbido por la marcha de su obra.



133. (Abajo). Caja-estuche aballete, conjunto plegable; odelo clásico para pintar al o que sirve también para dijar, trabajando con una carta o tablero como soporte y pel de dibujo en vez de tela ra pintar al óleo. La caja-estuche puede utilizarse asimismo, indistintamente, para colores al óleo o para materiales y utensilios de dibujo. Falta tan sólo el taburete plegable para tener un equipo perfecto y completo para dibujar al aire libre.



134

el estudio, iluminación; muebles y utensilios



135

Una habitación o un rincón cualquiera de l casa, un lugar en el que pueda instalarse un mesa junto a una ventana, viniendo la luz de lado izquierdo; un tablero y una silla o u sillón, son los muebles y utensilios necesario para dibujar en casa. Naturalmente no ha estudios diferentes, «especiales», para dibujar todo artista que dibuja, pinta; y viceversa.
Pero en la práctica y puestos ya a dibujar —o pintar— si usted quiere retratar a alguien, to mar unos apuntes del gato, estudiar figura (no digamos si la figura ha de ser desnuda hombre o mujer); si quiere, además, concen trarse y emocionarse mientras vive plenamen te la extraordinaria aventura de dibujar o pin tar, entonces necesita estar solo, necesita u espacio, un estudio.
Una habitación de 3 × 4 m o un poco mayor como la dibujada en la adjunta figura númer 135, con los muebles y utensilios representa



138

Fig. 135. He aquí la representación gráfica de un estudio de unos 4,5 metros de largo por 3,5 m de ancho. Observe la dirección de la luz exterior desde el lado izquierdo respecto a la mesa y al caballete.



136

Fig. 136. Mesa «de tijera», clásica para dibujar, presente en el mercado desde hace más de cien años, plegable y con el sobre inclinable a voluntad.



137

Fig. 137. La mesa «pioneer» de la marca *Americana* de EE.UU. Un modelo funcional y elegante con el sobre inclinable a voluntad, cajones para material de reserva y listones para apoyar los pies.

Fig. 138. Conjunto de estante-rías para libros y material, y me-sa mostrador con cajones-bandeja (A) y cristal opalino co luz en el primer cajón (B), para calcar imágenes por transpa-rencia, mirar y estudiar diaposi-tivas y clichés, etc.

dos en esta figura, podría ser una buena sugerencia para establecer su propio estudio. Fíjese también en la iluminación de este estudio, mientras lee en el siguiente recuadro la relación de elementos, muebles y utensilios que figuran en el mismo.

Observe, en fin, en el apunte dibujado en esta página, el modelo de mesa diseñado especialmente para dibujar; el caballete de sobremesa en forma de atril, el espacio de la derecha en la mesa que sirve en este caso como mesa auxiliar para tener a mano materiales y utensilios; el sillón para dibujar sentado junto a la mesa y el taburete, para sentarse junto al caballete, ambos con ruedas.

Iluminación, muebles y utensilios

Iluminación

1. Abertura, luz exterior
2. Luces de sobremesa
3. Luces de ambiente
4. Luz extensible en el caballete
5. Luz general en el techo

Muebles y utensilios

A) Caballete de taller
B) Mesa de dibujo con el sobre ligeramente inclinado (vea esta mesa en el dibujo de la figura 136).
C) Sillón de trabajo
D) Mesa auxiliar
E) Mesa mostrador, con cristal opalino
F) Vea este mueble y la estantería
G) en la figura adjunta número 138.
H) Asientos y sofá para modelo.
I) Taburete-sillón para dibujar con el caballete.

Fig. 139. He aquí un dibujo de un artista en el estudio dibujando un retrato, teniendo la oportunidad de ver el diseño de una mesa, ideada especialmente para el estudio de un dibujante, con el tablero central inclinado, y los espacios auxiliares a ambos lados para disponer y tener el material de dibujo a mano; con cajones para guardar material y archivar bocetos o estudios en marcha. Vea el caballete encima de la mesa en forma de atril, la lámpara con brazo articulado para dirigir la luz, el sillón con ruedas, etc....

139

el estudio, iluminación; muebles y utensilios

Fig. 140. Como usted sabe, los materiales y utensilios para dibujar son muchos y variados: lápices plomo de gradación blanda, de gradación dura, lápices carbón, carboncillos, cretas y sanguinas, pluma y tinta china..., pero hay además algunos materiales auxiliares que también son básicos y necesarios. Véalos en la fotografía adjunta mientras paso a comentar sus características y uso:

1. Spray fijador en aerosol, para fijar dibujos a lápiz plomo, a carbón y a carboncillo, sanguina y cretas. No es recomendable para fijar dibujos al pastel ya que altera los colores.
2. Regla graduada metálica de 50 a 70 cm; ha de ser precisamente metálica para que en determinados casos se pueda cortar papel o cartón con una cuchilla o un *cutter* sin el peligro de deteriorar la regla.
3. Doble decímetro de 30 cm.
4. Juego de escuadra y cartabón de plástico transparente.
5. Pinzas para sujetar el papel de dibujo al tablero; son recomendables las más anchas tipo «bulldog» que sirven igualmente para sujetar y tensar el papel cuando se pinta a la acuarela.
6. Rollo de cinta adhesiva: se utiliza para encuadrar una aguada o una acuarela antes de empezar a pintar, pegando la cinta como si fuera un marco, que se despega fácilmente al terminar el trabajo, dejando los márgenes perfectamente limpios y recortados.
7. Bote conteniendo cola de caucho, especial para pegar papel sobre papel o sobre cartón o sobre madera.
8. Rollo de papel absorbente (el llamado papel-toalla, usado en las cocinas de las casas) que el artista utiliza cuando pinta a la aguada o a la acuarela para descargar y escurrir el pincel, absorber y secar humedad, agua o aguadas de color de pequeñas o grandes zonas.
9. Frasco de cristal con agua corriente para pintar a la aguada o a la acuarela. Si la aguada se realiza con tinta china, el agua ha de ser destilada. Para pintar fuera del estudio, al aire libre, le recomiendo que el recipiente sea de plástico irrompible.
10. Modelos corrientes de maquinillas para hacer punta a los lápices.
11. Modelo especial de maquinilla para afilar las minas de lápiz plomo.
12. Chinchetas para sujetar el papel al tablero de dibujo.
13. Cuchilla o *cutter* para cortar papel o cartón con ayuda de la regla metálica.
14. Tijeras de formato alargado para cortar papel.



141

Fig. 141. He aquí un carpetero muy necesario para sostener grandes carpetas, unas con papel en blanco y otras con obra ya terminada, con la doble función de acondicionar mejor el papel y los dibujos y la de permitir mostrar estos dibujos a amigos y clientes.

140

papel para dibujar

xceptuando los papeles especiales, como los etalizados, plastificados o muy finos como el apel de seda, puede decirse que todos los apeles son válidos para dibujar. Uno de los ás famosos dibujos al pastel del impresionis- Odilón Redón, «Jarrón con flores», fue dibu- do sobre papel paja de embalaje. Hemos de istinguir, sin embargo, entre papeles de cali- ad corriente, como el *alisado tipo offset*, he- os con pulpa de madera y fabricados con olde o a máquina; el *Fabriano*; y papeles de an calidad como el *Canson*, el *Schoeller*, el *hatman*, o el *Grumbacher*, cuyas pastas con- enen un alto porcentaje de trapos y el proce- de fabricación es hecho con especial cuida- . Este papel de alta calidad es caro y por ello gunas marcas suministran papeles de calidad termedia. Los buenos papeles se distinguen r la presencia del nombre o marca del fabri- nte que aparece en uno de los vértices o árgenes de la hoja de papel, grabado en seco con la tradicional *marca al agua*, que puede rse mirando el papel al trasluz. Dentro de las lidades profesionales, el papel de dibujo se brica en las siguientes texturas o acabados:

) Papeles satinados
Papel de grano fino
) Papel de grano medio, semirrugoso
) Papel de grano grueso, rugoso
Papel Ingres verjurado blanco y de colores
Papel Canson de colores (mi-teintes)

omo papeles especiales, de uso menos co- ente, podemos citar el papel de arroz, espe- l para la aguada Sumi-e; el papel *couché rattage»*, especial para dibujos a la pluma o aceta imitando grabados al boj, y los papeles *role* forrados con tela, con refuerzo interior lámina de aluminio y de lámina de polies- , etc...

Los papeles satinados, de grano casi imper- ptible, prensados en caliente precisamente ra acentuar el alisado, son especialmente dicados para dibujar a la pluma y también n lápiz plomo, proporcionando una gama de andes contrastes y perfectos grisados y difu- nados, entre otros temas muy apropiados ra el dibujo de retratos.

El *papel de grano fino*; indicado para el ujo a lápiz plomo, el dibujo a la cera y los ices de colores, proporcionando un acaba- que realza el grano del papel, pero sin rder la armonía y regularidad de grisados y radados.

C) El *papel de grano medio*; especialmente indicado para dibujar o pintar al pastel, a la sanguina, con cretas de colores, a la aguada y a la acuarela.
D) El *papel de grano grueso*; usado generalmente para pintar a la acuarela.
E) El *papel verjurado Ingres, blanco y de colores*, con más de cien años en el mercado, se usa para dibujar al carboncillo y al carbón. Ofrece una textura especial, perfectamente visible al trasluz y evidente también en el dibujo terminado, producida por la rejilla o el tamiz metálico sobre el que se deposita la pasta de papel, durante el proceso de fabricación. El papel verjurado Ingres blanco y de colores es utilizado también para dibujos a la sanguina, con cretas de colores y al pastel, pero actualmente existe una tendencia a usar papeles normales de grano medio o grano grueso para dibujar o pintar con estos medios.
F) El *papel Canson de colores (mi-teintes)*, papel de grano sin el dibujo del verjurado, se fabrica en una extensa gama de colores (ver página 57, figuras 144-145), ofreciendo un grano más bien grueso por la cara del derecho y un grano medio por el revés. Es necesario aclarar que actualmente, por el hecho de añadir la cola a la pasta del papel, antes de transformarla en hoja, el encolado es el mismo en el derecho que en el revés y por tanto, la calidad es la misma en ambas caras con la ventaja de que el artista puede elegir entre una cara con más grano que otra. En cualquier caso, presentan una textura y un encolado ideal para dibujar al carbón y a la sanguina con realces de creta blanca; y para dibujar o pintar con cretas de colores y al pastel, e incluso con lápices de colores.

Fig. 142. Para distinguir papeles de dibujo de calidad, los fabricantes imprimen su marca en seco, en uno de los ángulos de la hoja de papel; o bien graban en uno de los márgenes de la hoja el logotipo de su nombre con la tradicional *marca al agua* que se distingue mirando el papel al trasluz.

142







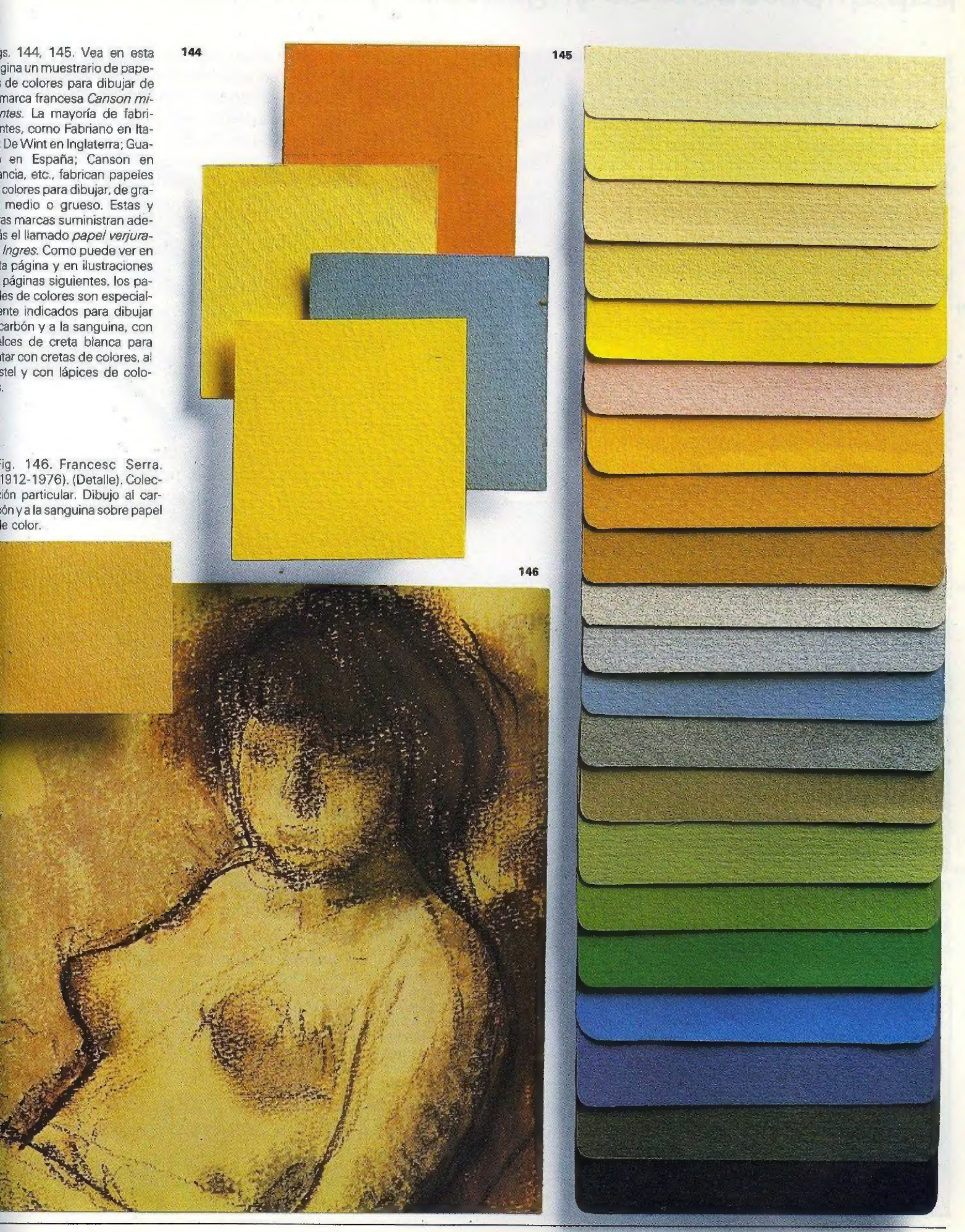
clases de papel para dibujar



Fig. 143. He aquí algunas muestras de papel para dibujar con sus correspondientes marcas. Arriba: el *Arches satinado* (1) de grano fino; el *Scholler Turm alisado* (2) de grano medio; y el *Canson* (3) de grano grueso. Naturalmente todas las marcas importantes, como las que aquí se mencionan, fabrican diferentes texturas de papel. La marca inglesa *Whatman* (6), por ejemplo, suministra papeles como el de la muestra de grano fino, pero también fabrica papeles de grano grueso; al igual que la marca americana *Grumbacher* (10) fabrica también papeles satinados y alisados. Como papel para apuntes, bocetos o estudios previos, le sugiero el papel de impresión, sin una marca determinada llamado *papel offset* (9).

gs. 144, 145. Vea en esta gina un muestrario de pape- de colores para dibujar de marca francesa *Canson mi- ntes.* La mayoría de fabri- ntes, como Fabriano en Ita- De Wint en Inglaterra; Gua- en España; Canson en ancia, etc., fabrican papeles colores para dibujar, de gra- medio o grueso. Estas y as marcas suministran ade- ás el llamado *papel verjura- Ingres.* Como puede ver en ta página y en ilustraciones páginas siguientes, los pa- les de colores son especial- ente indicados para dibujar carbón y a la sanguina, con lces de creta blanca para tar con cretas de colores, al stel y con lápices de colo- .

ig. 146. Francesc Serra. 1912-1976). (Detalle). Colec- ión particular. Dibujo al car- ón y a la sanguina sobre papel e color.



papel: presentación, gruesos y medidas

El papel se cuenta por *resmas* y por *manos*. Una *resma* contiene 500 hojas de papel; una *mano*, 25 hojas; y esto sea cual sea la medida de las hojas. El peso de la *resma*, y su conversión en gramos por metro cuadrado de papel, determina el grueso del mismo; y así se habla de un papel muy delgado de sólo 45 gr, o de un papel muy grueso de 370 gr, semejante a una cartulina.

El papel de dibujo se suministra en hojas simples y en hojas montadas de cartón bajo las siguientes medidas standard:

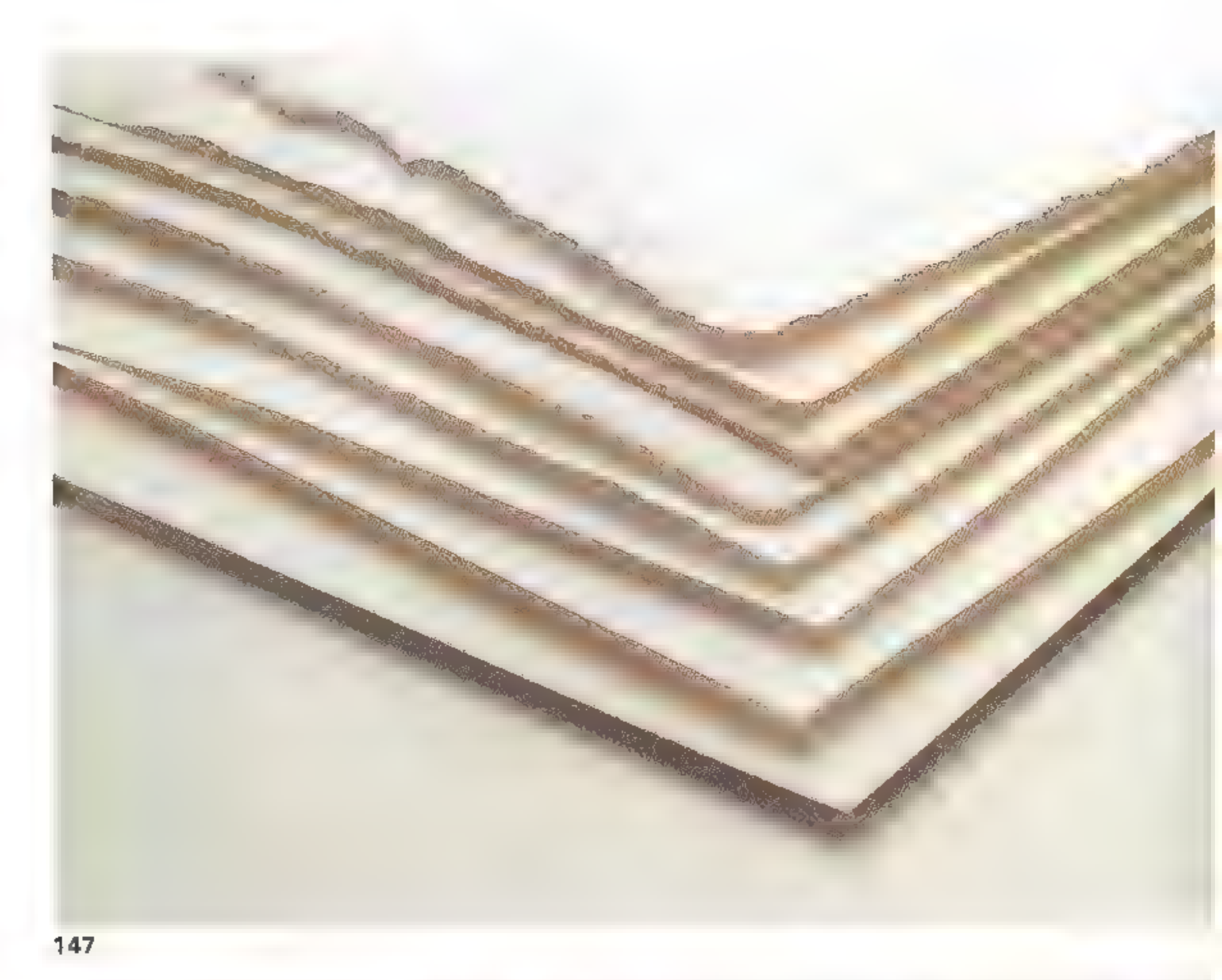
Cuarto de hoja	35×50 cm
Media hoja	50×70 cm
Hoja entera	70×100 cm

Se sirve también en rollos de un máximo de 2 m de ancho por 10 m de largo; y en blocs, de 20 o 25 hojas, encuadernados con el sistema *spirex* y también en hojas encoladas unas con otras por los cuatro lados, sobre un grueso cartón, formando una unidad compacta que mantiene el papel tensado en condiciones ideales para pintar a la aguada y a la acuarela. A propósito de papeles y blocs para pintar a la acuarela, tome nota de que la mayoría de papeles para la acuarela y la aguada (exceptuando en cierto modo los papeles de grano grueso o muy rugoso, especialmente fabricados para pintar a la acuarela) son perfectamente válidos para dibujar a lápiz, carboncillo, carbón, sanguina, cretas y pastel quedando fuera de esta lista el dibujo a pluma que por lo general requiere un papel muy satinado, sin grano.

Tenga en cuenta, también, que las medidas de papel se rigen por distintos patrones según el país fabricante. En Inglaterra, por ejemplo, existen seis medidas diferentes, siendo la más reducida la llamada *mitad imperial* de 381×559 mm, y la mayor, la *anticuario* de 787×1346 mm. Vea por último en el recuadro adjunto algunas marcas de papeles de calidad que por lo general se encuentran en todos los países.

MARCAS DE FABRICANTES DE PAPEL DE CALIDAD PARA DIBUJAR

Arches	Francia
Canson & Montgolfier	Francia
Daler	Inglaterra
Fabriano	Italia
Grumbacher	América
Guarro	España
R W S	América
Scholler Parole	Alemania
Whatman	Inglaterra
Winsor & Newton	Inglaterra



147



148

Fig. 147. El papel para dibujar se suministra en hojas simples, hojas montadas sobre cartón y en rollos (medida máxima: 2 m de ancho por 10 m de largo). Como puede ver en esta imagen, algunas hojas presentan en sus márgenes un acabado irregular llamado *barbas*, característico del papel hecho a mano.

Fig 148. El papel de dibujo se sirve también en bloques encuadernados con el sistema *spirex* y también con los márgenes encolados, como el papel para pintar a la acuarela. El papel de grano fino se utiliza indistintamente para dibujar y para pintar a la acuarela.

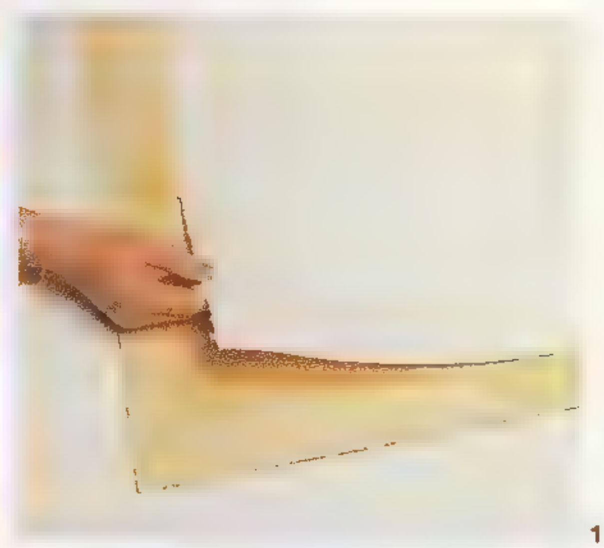
montaje y tensado del papel

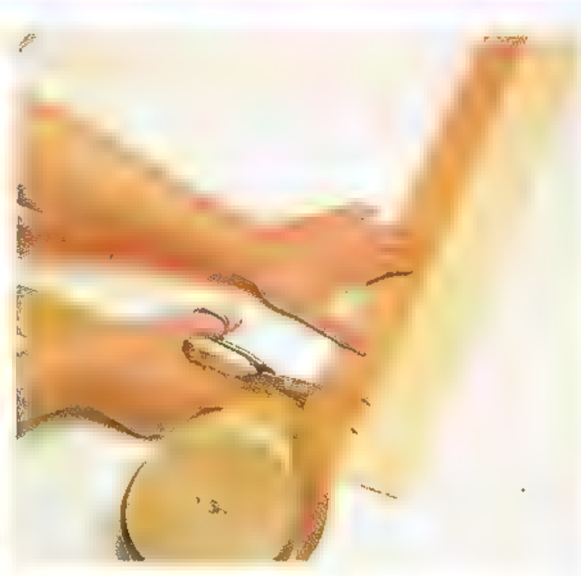
Mientras usted dibuja el papel ha de apoyarse y sujetarse en un tablero de dibujo o en una carpeta, ofreciendo ambos utensilios una superficie perfectamente lisa, uniforme, sin grumos ni textura alguna. Esto es obvio. Y el papel de dibujo ha de sujetarse con chinchetas o, mejor todavía, con unas pinzas anchas como las ilustradas en el número 5 de la figura 140 en la página 54. Esto también es obvio.

Pero cuando se trata de dibujar o pintar a la aguada o a la acuarela, es decir, cuando hay que humedecer el papel, la cosa cambia. Ocurre entonces, que la humedad distiende el papel promoviendo bolsas y arrugas y sucede que una aguada o una acuarela con el papel alabeado no es de recibo, no es profesional. Supongo que conoce usted la solución, pero por si acaso la describo en las figuras adjuntas números 149-154.

Déjeme decirle, sin embargo, que este hábito de montar y tensar el papel con tiras de papel engomado no es absolutamente corriente entre los profesionales, ya que muchos, por no decir la mayoría, se apañan con unas chinchetas o algunas pinzas, ocho por ejemplo, alrededor del papel, sujetándolo y tensándolo con ayuda del tablero, mientras otros lo tensan y montan con una grapadora tipo pistola como las que usan los decoradores (véala en la figura 153).


149


150


151

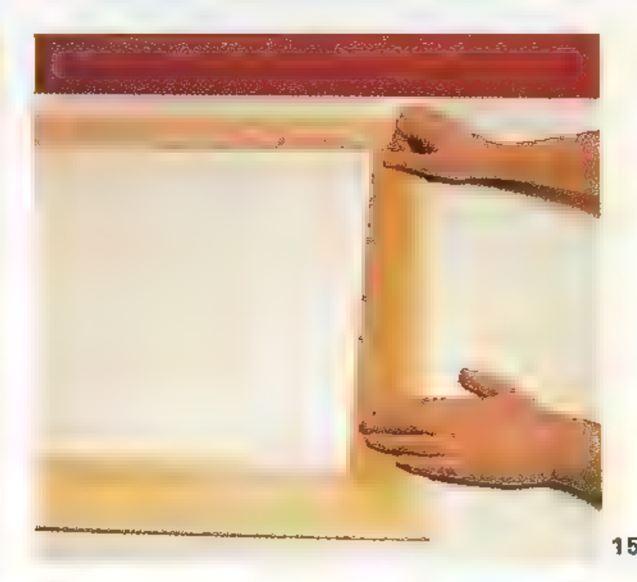

152

Fig. 149. Cuando se pinta una aguada con tinta china y agua o con acuarela, y el papel no ofrece un grueso suficiente, es necesario humedecerlo, montarlo y tensarlo para evitar que la humedad de la aguada arrugue y ondule el papel. Para realizar esta operación tome, primero, el papel de dibujo con ambas manos y manténgalo bajo un chorro de agua corriente, mojándolo durante unos dos minutos

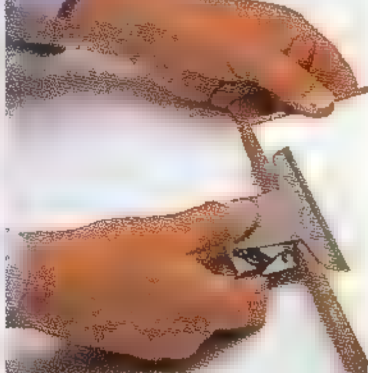
Fig. 150. Seguidamente deberá dejar el papel encima de un tablero de madera, estirándolo para favorecer su dilatación

Fig. 151. Inmediatamente sujete el papel de dibujo al tablero de madera con una tira de papel engomado en uno de los márgenes

Fig. 152. Repita la operación en los márgenes restantes, hasta enmarcar y pegar el papel de dibujo al tablero de madera y déjelo después en posición horizontal, durante unas cuatro o cinco horas, hasta que seque totalmente. Podrá pintar entonces sobre una superficie plana, tensada, sin peligro de ondular o alabear el papel


153

Figs 153, 154 El tensado del papel, previamente humedecido, puede realizarse también sujetándolo con grapas metálicas de una grapadora tipo pistola, como las que usan los decoradores. Si el papel es algo grueso (más de 200 gr) el tensado puede hacerse también con algunas pinzas anchas tipo bulldog



154


155

Fig. 155. Para dibujar con el carboncillo, la sanguina, lápices de colores, pastel, etc., no es necesario montar ni tensar el papel, simplemente sujetarlo con unas chinchetas o unas pinzas a un tablero de madera que, éste sí, es imprescindible.

lápiz plomo o de grafito y sus variantes

El lápiz de *grafito* o *plumbago*, llamado comúnmente lápiz plomo, es el medio más característico del arte de dibujar. El grafito es un mineral, sólido, de brillo metálico y graso al tacto. Fue descubierto en el año 1560, en las minas de Cumberland, al norte de Inglaterra. Pero hasta 1640 no llegó a Francia como medio para dibujar. En 1792, cuando la Revolución francesa estaba ya juzgando al rey de Francia Luis XVI, Inglaterra rompió sus relaciones con Francia y suspendió el suministro de grafito. Apareció entonces en Francia el ingeniero y químico Nicolas Jacques Conté, quien patentó el lápiz *Conté*, constituido por grafito mezclado con arcilla y cubierto con madera de cedro. Conté descubrió, además, la fabricación de lápices de *mina blanda* y de *mina dura*, para dibujar con un negro más intenso o menos, aumentando la cantidad de grafito respecto a la de arcilla.

Estas características se han mantenido y perfeccionado. Los fabricantes ofrecen hoy lápices de diferentes calidades y gradaciones también diferentes. A saber:

1. *Lápices de calidad superior con 19 gradaciones (fig. 157).*

Indicados con una *B* (*blandos*), para dibujo artístico; ejemplo: B, 2B, 6B, 8B, etc.

Indicados con una *H* (*duros*), para dibujo técnico; ejemplo: H, 2H, 5H, 7H, etc. (Las gradaciones HB y F son neutras).



Fig. 156. Lápices de grafito y sus variantes; de derecha a izquierda: tres lápices de calidad superior 6B, 2B, HB (A,B,C). Lápiz de calidad escolar núm. 2, equivalente al lápiz de calidad superior B (D); lápiz *todo grafito*, constituido enteramente por mina de grafito, se sirve en diferentes gradaciones (E); mina de grafito de 5,6 mm de diámetro de la marca Koh-i-noor, que suministra también portaminas especial (F); bastones de grafito Koh-i-noor se suministran en varias gradaciones (G, H); portaminas Staedtler Mars de diámetro normal para minas de 9H a 4B (I); portaminas Caran D'Ache, de diámetro especial para minas de gradación blanda, 4B a 8B (J); lápiz Faber-Castell de carpintero, de gradación media (K); lápiz Stabilotone con mina blanda de 1 cm de diámetro (L).

las gomas de borrar

ápices de calidad escolar con 4 gradaciones. ndos: número 1, equivalente al 2B; y nú-o 2, equivalente al B.
os: número 3, equivalente al H; y número quivalente al 2H.

quí ahora un surtido aconsejable de lápi-plomo para dibujar:

lápiz 2B: Será el lápiz más usado: es un blando, de negros intensos, pero propor-a también grises suaves y líneas finas.

lápiz 4B y un 8B: Para bocetos amplios, ites rápidos y para ennegrecer partes muy iras.

ápiz escolar número 2: Para uso general y dos claros.

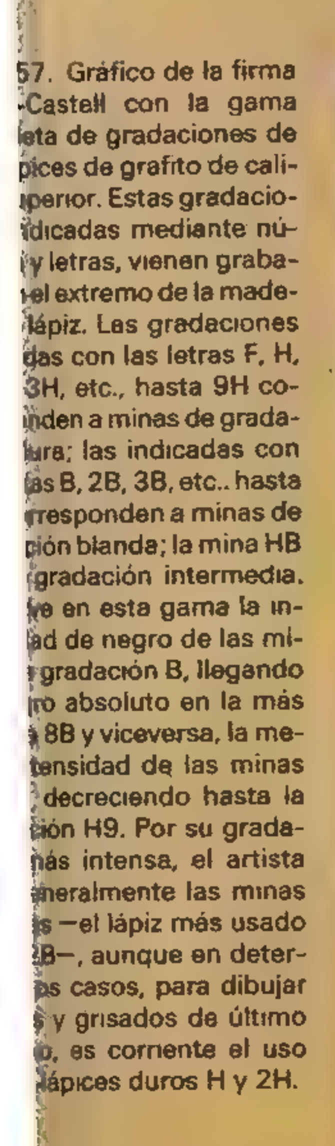
nina de grafito se presenta también en ias y medidas diferentes que permiten el jo de determinados trazos y efectos. Vea a respecto el *lápiz todo grafito* (fig. 156, E), *ina de 5,6 mm* (F), que se usa con portami-special y la *barra de grafito* (H). A tener en ita también la funcionalidad de los porta-is (I y J), este último para minas blandas sas del 6B, 7B, etc.

por último, en los pies de figuras 158 y un breve comentario sobre las gomas de ar y sus posibilidades como medio para jar.

Fig 158. Las gomas de borrar de miga de pan (A) y las de plástico y caucho, más compactas pero igualmente suaves (B, D), son las más indicadas para borrar trazos de una materia grasa como el lápiz de grafito, pero son poco absorbentes cuando se trata de borrar lápiz carbón, carboncillo, cretas o pastel. Para estos medios de constitución menos grasa se usan las gomas de borrar, llamadas *maleables* (C), que ofrecen la apariencia de una tierra o pasta como la plastilina y que son más absorbentes.
La goma de borrar ha de usarse tan sólo como recurso: puede ser necesaria al empezar un dibujo, cuando es más fácil caer en errores, pero teniendo en cuenta que es preferible empezar de nuevo a deteriorar y torturar la fibra del papel.

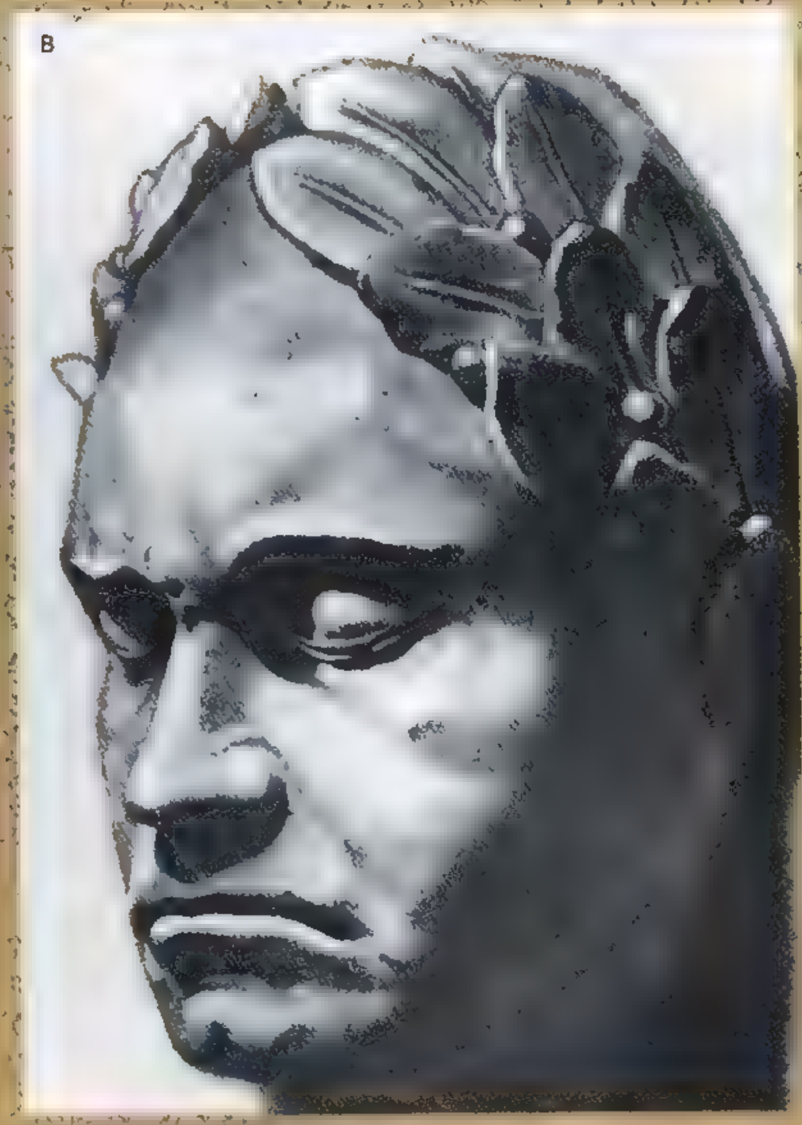


Fig. 159. La goma de borrar es también un medio para dibujar, es decir, para abrir blancos, cortar límites, etc.. Vea en estos dibujos una mascarilla de Beethoven a la izquierda: el dibujo en una penúltima fase, antes de intensificar sombras y aclarar luces (A); a la derecha: el dibujo terminado con blancos y luces «abiertos» con la goma de borrar (B).



57. Gráfico de la firma -Castell con la gama eta de gradaciones de pices de grafito de cali-perior. Estas gradacio-dicadas mediante nú-y letras, vienen graba-el extremo de la made-lápiz. Las gradaciones das con las letras F, H, 3H, etc., hasta 9H co-nden a minas de grada-ura; las indicadas con as B, 2B, 3B, etc.. hasta rresponden a minas de ción blanda; la mina HB gradación intermedia. e en esta gama la in-ad de negro de las mi-gradación B, llegando ro absoluto en la más 8B y viceversa, la me-tensidad de las minas decreciendo hasta la ión H9. Por su grada-más intensa, el artista eralmente las minas s —el lápiz más usado B—, aunque en deter-s casos, para dibujar y grisados de último , es corriente el uso lápices duros H y 2H.





los difuminos

Como usted sabe, el difumino es una especie de lápiz con dos puntas, una en cada extremo, hecho con papel esponjoso —los hay también de piel delgada de gamuza— utilizado para frotar y fundir, agrisando o degradando trazos o zonas dibujadas con lápiz plomo, lápiz carbón, carboncillo, sanguina, cretas, pasteles... Es corriente el empleo de dos o tres difuminos, grueso, medio y delgado, reservando uno de los extremos para difuminar zonas intensas y el otro para difuminados más suaves, de forma que actúe como si fuera un lápiz con dos «colores» diferentes.

Para resolver dibujos que requieren el difum nado de zonas muy pequeñas es necesar usar difuminos con muy buena punta, a vec con tanta punta como un lápiz. Algunos fab cantes suministran difuminos de este tip como el que puede ver en la adjunta figura 1 (el más corto, empezando por la izquierd Vea en la figura 161, el proceso a seguir pa que usted mismo pueda construir un difum no de este tipo, partiendo de un triángulo papel esponjoso (vea las medidas en A), enr llándolo como si liara un cigarrillo a mano (E E) y pegándolo finalmente con un trocito cinta adhesiva (F).

Fig. 160. Los difuminos se suministran en gruesos diferentes, siendo recomendable el uso de un difumino para cada medio o color, así como el uso de un extremo o punta para los tonos más oscuros, reservando el otro extremo para los tonos más claros.

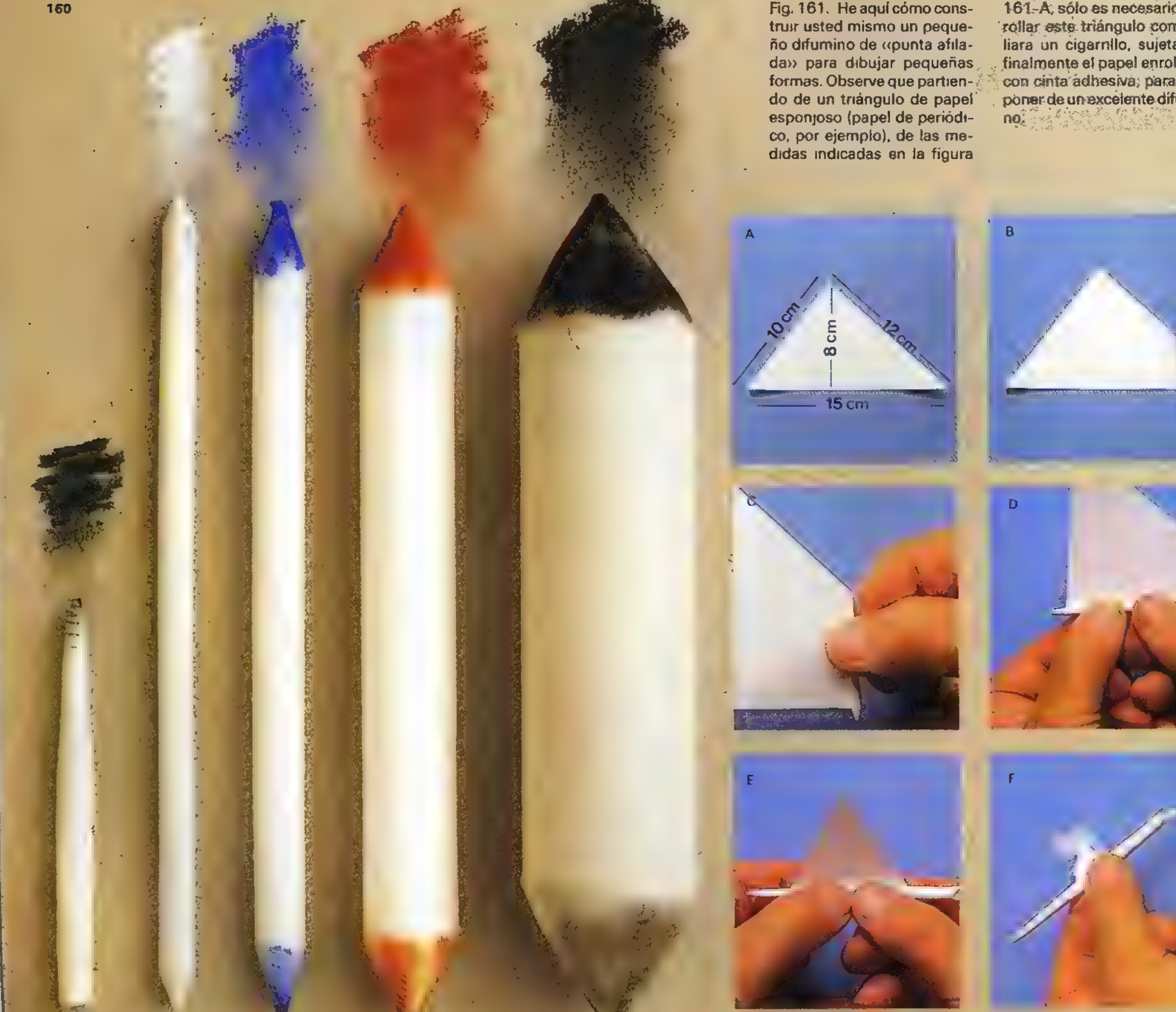


Fig. 161. He aquí cómo construir usted mismo un pequeño difumino de «punta afilada» para dibujar pequeñas formas. Observe que partiendo de un triángulo de papel esponjoso (papel de periódico, por ejemplo), de las medidas indicadas en la figura 161-A, sólo es necesario rollar este triángulo com liara un cigarrillo, sujetar finalmente el papel enrolla con cinta adhesiva; para d poner de un excelente difu no.

difuminado con los dedos

nayoría de artistas que yo conozco dibujan ifuminan preferentemente con los dedos a mano en vez de hacerlo con difuminos papel.
o que hay varias razones que justifican y omiendan este proceder: los dedos *son blan-*, se adaptan fácilmente a las rugosidades papel; *son húmedos*, transportan y mezclan humedad, por poca que sea, con la propic- grasa del grafito promoviendo un negro intenso; los *dedos generan calor* y cuando frotan las yemas de los dedos sobre los ados del grafito ese calor ayuda a disolverlo intensificar el tono, y finalmente los dedos son un medio de ejecución directa que identifican mejor la voluntad del artista con su deseo de agrisar, esfumar, ennegrecer. Vea en la figura adjunta 162 cómo es posible difuminar con todos los dedos, con el pulgar, el índice, el medio, etc... y observe cómo los dedos anular y meñique difuminan un poco de lado con la parte de yema que toca a la uña, difuminando con más precisión.
Vea por último en la figura 164, que, además de las yemas de los dedos, se utiliza excepcionalmente el saliente inferior de la palma de la mano.

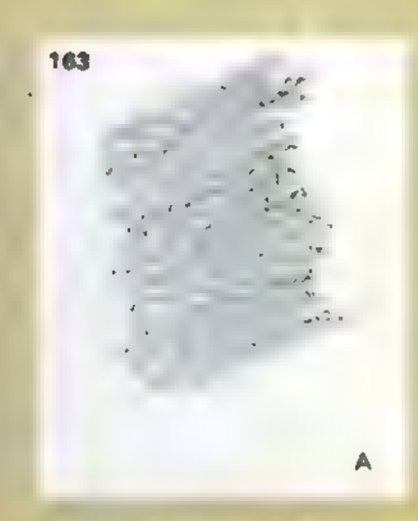


Fig 163 Observe en estos ejemplos, «antes y despues de difuminar», que el difuminado (B) proporciona siempre un gris más intenso que el grisado mediante trazos (A).

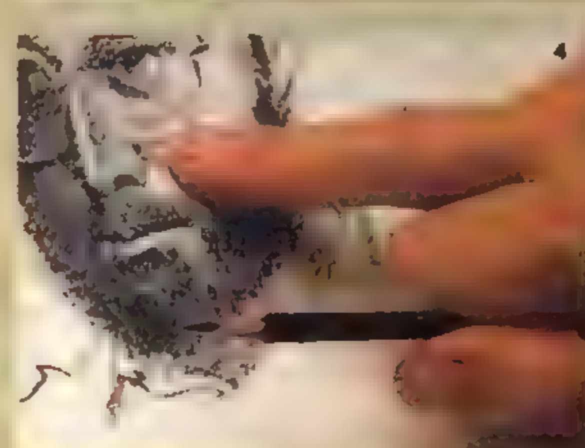
162. Las yemas de los s de la mano son un me- xcelente para difuminar os al lápiz plomo, al car- a la sanguina, etc. Ob- en las ilustraciones 3,5 l difuminado hecho con lo de los dedos para tra- mejor pequeñas zonas.

162















164

Fig 164 Estas son partes de la mano usadas para difuminar, con las yemas de los dedos generalmente y, en ocasiones, para trabajar zonas amplias, con la parte inferior de la palma de la mano.

cómo coger el lápiz o el difumino

...El lápiz, el difumino, la barra de sanguina.... Dibujamos ante el caballete, con el tablero vertical, de pie o medio sentados; o dibujamos sentados del todo, con el tablero más o menos inclinado, sin llegar nunca a una posición tal que pudiera parecer la del que está escribiendo con letra menuda, en vez de estar dibujando. Dicho con otras palabras:

La distancia mínima desde los ojos del artista al papel de dibujo ha de ser entre 45 y 65 cm.

Vea la figura adjunta número 165 y comprenderá por qué esta posición del todo normal condiciona la manera de coger el lápiz, el difumino, la barra de sanguina, etc.. Hay dos formas de coger el lápiz:

Fig. 166. *A la manera corriente:* Como si estuviera escribiendo pero cogiendo el utensilio, lápiz, difumino o lo que sea, desde más arriba, facilitando así el movimiento de la mano y del lápiz, bien entendido que cuando uno escribe lo hace moviendo la mano cada cinco o seis letras, mientras que el profesional, cuando dibuja, mueve la mano y coge el lápiz de manera que pueda interrumpir el trazo cuando quiera y donde quiera. Lo cual permite trazar líneas continuadas, sin levantar el lápiz y sin parar la mano, que así debe ser cuando se trata de dibujar.

Fig. 167. *Con el palo dentro de la mano:* Esta es la forma habitual, la más práctica para que el artista pueda dibujar trazos, grisados y degradados amplios, con el brazo extendido siguiendo la marcha de *todo el dibujo*, dibujando arriba o abajo, a derecha o a izquierda, sin ninguna dificultad.

Fig. 168. *Una variante del palo dentro de la mano:* Una manera de coger el lápiz que permite, sobre la marcha, presionar ligeramente sobre el papel para aumentar la intensidad de una sombra, de una zona negra, etc... Naturalmente, estas formas de coger el lápiz responden a la necesidad de dibujar a tamaños relativamente grandes de unos 40×30 cm como mínimo. Para dibujos muy pequeños estos comentarios no valen.



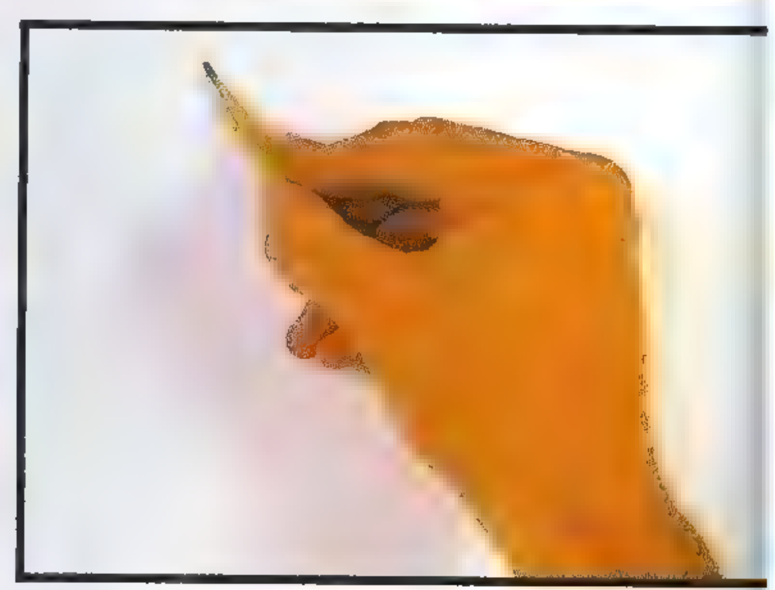


165



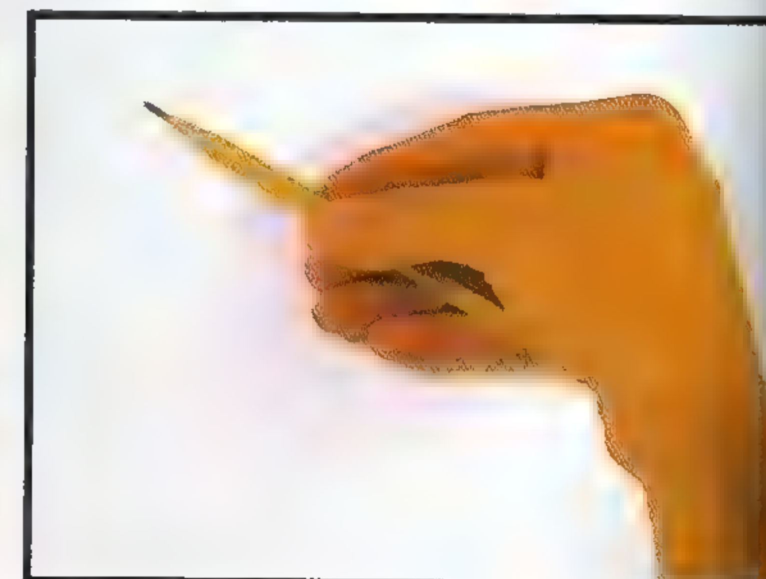






1





trazos básicos con el lápiz plomo



He aquí algunos ejemplos básicos de trazos, grisados y degradados, realizados con lápices plomo de diferentes gradaciones sobre papel de dibujo de grano fino alisado.

Fig. 169. En estos degradados puede verse la diferencia de intensidad y variedad entre el degradado, realizado con los lápices blandos 6B y 2B (arriba), y el degradado inferior resuelto exclusivamente con el lápiz duro H.

Fig. 170. Grisado en diagonal con el lápiz blando 2B. La dirección del trazo en diagonal es la más fácil y por lo mismo la más usada en dibujo artístico. El lápiz blando 2B es también el más corrientemente usado por el artista profesional.

Fig. 171. Grisado regular hecho mediante series de trazos verticales con el lápiz blando 2B

Fig. 172. El lápiz blando 2B proporciona una amplia gama de tonos que permite dibujar sin dificultad objetos como éste. Observe la dirección del trazo «envolviendo la forma».

Fig. 173. Un lápiz menos blando, como el número 2 de calidad escolar, obliga a una presión más intensa de la mina respecto al papel, por lo que, en general, resulta evidente el grano o textura del papel. Vea de paso la ductilidad del 2B en este degradado de la izquierda.

Fig. 174. Degradado resuelto mediante pequeños trazos circulares, con los lápices 2B de calidad superior y número 2 de calidad escolar. Naturalmente, el número 2 ha intervenido en las partes más claras.

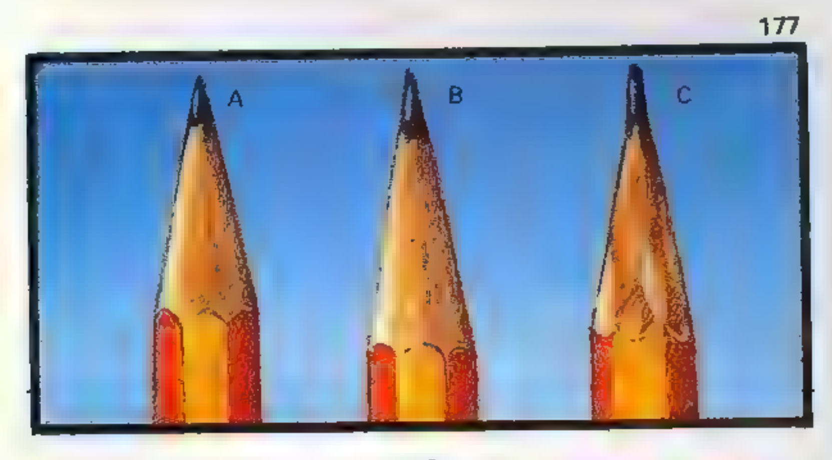
Figs 175, 176. El trazo circular «envolviendo la forma» ayuda a explicar el volumen de los cuerpos, como en estos ejemplos. Practicar este tipo de trazos en modelos sencillos como éstos supone asegurar la técnica y el oficio del artista dibujante.

técnicas del lápiz plomo

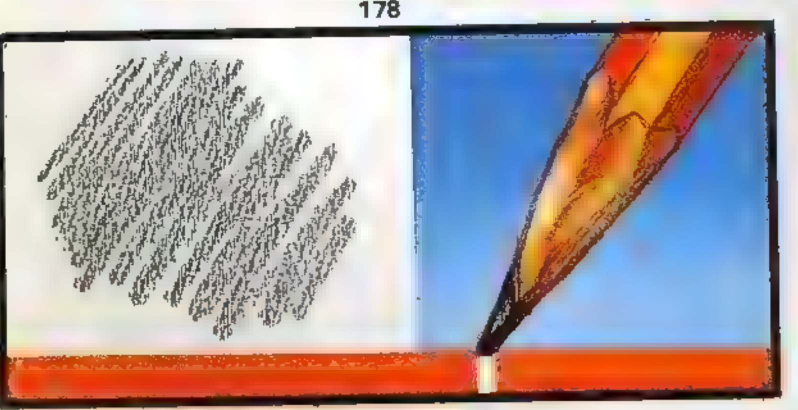
Hablando de técnicas del lápiz plomo, déjeme que empiece por unas nociones elementales, pero necesarias.
Si usted dibuja con portaminas, no hay caso; pero si usted dibuja con lápiz de madera, creo que es mejor hacer la punta a mano con una cuchilla o cutter, controlando uno mismo la forma, el largo, el afilado y la cuña de la mina (fig. 177).
Para lograr trazos de un ancho igual al diámetro de la mina hay que coger el lápiz a la manera normal –como para escribir–, inclinando el lápiz unos 45 grados.
Cogiendo el lápiz con el palo dentro de la mano el grado de inclinación puede ser de 30 grados o menos, la cuña de la mina será entonces más amplia y el trazo más ancho (fig. 179).
Dibujando con «el dorso» de la mano en forma de cuña se pueden trazar líneas finas (fig. 180).
Dibujando con un trozo de bastón de grafito (véalo en la página 60, figura 156, G y H), y trazando con el bastón plano, tal como ilustra la figura adjunta 182, pueden lograrse grisados amplios de gran efecto.

Y, en fin, para ennegrecer progresivamente una forma, un degradado en su parte más oscura, hay que girar el lápiz, de cuando en cuando, lentamente, al tiempo que se dibuja y traza (fig. 181).
Déjeme seguir con los ejemplos presentados en la página siguiente, ilustrando algunos conocimientos técnicos menos sabidos, entre los que cabe destacar: A): La influencia de la textura del papel en el resultado y acabado del dibujo: El uso combinado de lápices de diferentes gradaciones para crear contraste y atmósfera. Si usted dibuja una imagen complicada (como ese rostro de la ilustración 183) y trabaja con un papel de grano acentuado (fig. 184), el acabado es basto y confuso. Hay que dibujar con un papel sin grano (fig. 183), o hay que dibujar a un tamaño mayor. B): El uso combinado de lápices de diferentes gradaciones para crear contraste y atmósfera. Y C): La técnica del difuminado que, como puede ver en estos ejemplos (figs. 189, 190) y veremos en páginas más avanzadas de este libro, proporciona formas de expresión de extraordinaria calidad artística.

177



178



179



Fig. 177. La punta al lápiz puede sacarse con maquinilla en cuyo caso debería hacerse con maquinilla de cono largo (B). Pero creo que es mejor sacar punta al lápiz con una cuchilla o un cutter (C) de manera que uno pueda controlar el largo de la mina, el afilado, etc...

Fig. 178. Vea la anchura del trazo dibujado por un lápiz plomo cogiendo el mismo a la manera normal, con una inclinación de unos 45 grados.

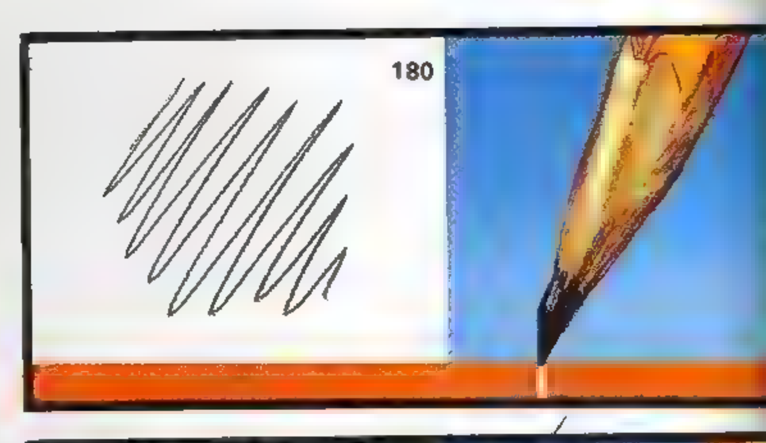
Fig. 179. Con el palo del lápiz dentro de la mano, el lápiz puede inclinarse hasta unos 30 grados o menos, presentando entonces la mina una cuña más amplia que permite dibujar trazos más amplios.

Fig. 180. Volviendo el lápiz, en el sentido contrario a la cuña de la mina, pueden trazarse líneas tan finas como éstas.

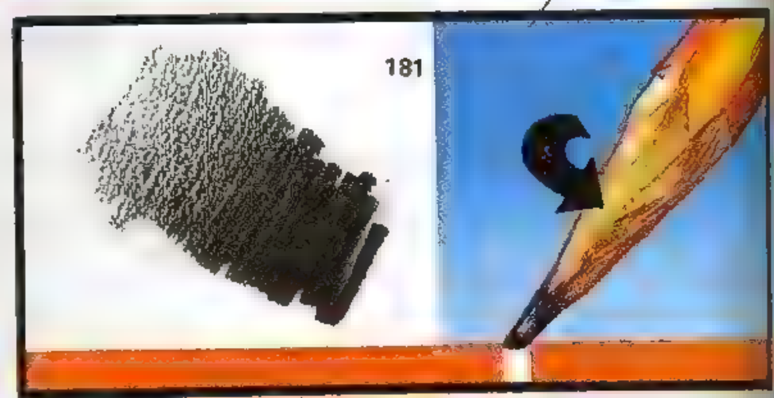
Fig. 181. Para intensificar el trazo mientras se está dibujando, nada mejor que girar progresivamente el lápiz sobre sí mismo.

Fig. 182. Trazando de plano con un trozo de bastoncillo de grafito pueden dibujarse grisados amplios y regulares como éstos.

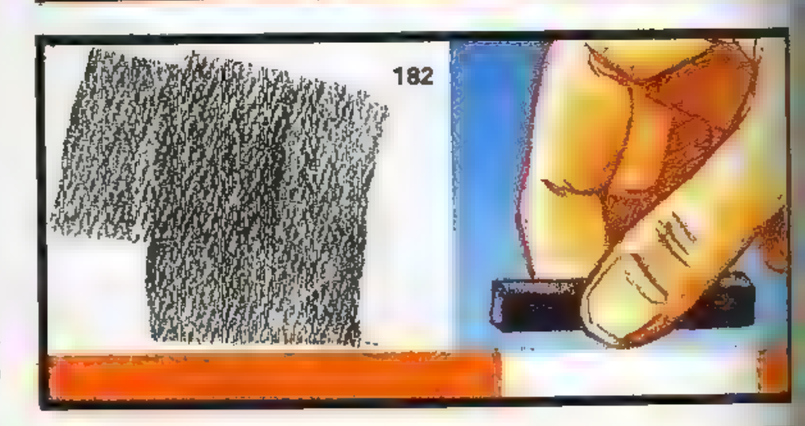
180



181



182



trazos básicos con el lápiz plomo



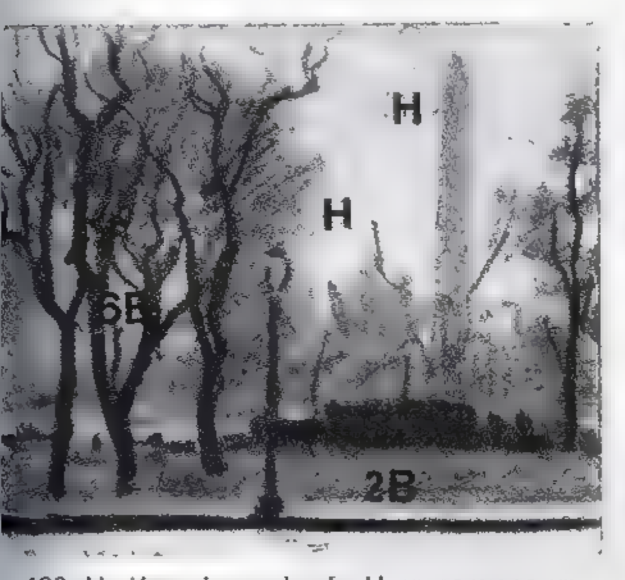
;. 183. Este dibujo ha sido realizado con un lápiz ando 2B, sobre *papel satinado* de clase superior, decir, un papel que prácticamente no ofrece grano, zón por la cual los grisados y degradados ofrecen a cierta uniformidad, a pesar de que no han sido fuminados.



Fig. 184 El mismo dibujo realizado también con un lápiz 2B, pero sobre un *papel de grano medio* igualmente de calidad superior, presenta este acabado impreciso, con grisados y degradados irregulares, ofreciendo la evidencia del grano del papel como si fuera papel de vidrio.



Fig. 185. Dibujando ahora un fragmento ampliado de la figura anterior, con el mismo lápiz 2B y el mismo *papel de grano medio*, los grisados y degradados son ahora menos bastos, las formas se definen mejor, con lo que mejora notablemente el acabado.



g. 186 Un lápiz de gradación H proporciona un egro menos intenso que un lápiz de gradación 8B ea figura anterior 157, pág. 60). Combinando dife ntes gradaciones en un mismo dibujo es posible presentar la sensación de atmósfera o espacio entre rimeros y últimos términos.



Fig. 187. Jugando con el blanco del papel (de grano fino en este caso), y dibujando exclusivamente con un lápiz blando 2B y un lápiz súper blando 8B, pueden lograrse dibujos de una energía y un contraste extraordinarios



Fig 188. El difuminado del lápiz de grafito puede hacerse con un difumino o con los dedos. El difuminado con los dedos es más efectivo, permitiendo un mejor control de la gama de grises e intensidades.



ig 189. Dibujar con lápiz plomo difuminando grises degradados es una nueva y apasionante experien- a artística, particularmente en el arte del retrato



Fig. 190. El lápiz plomo difuminado puede dar una gama infinita de tonalidades y contrastes dibujando con un papel de calidad superior satinado o alisado; el grafito del lápiz plomo difuminado proporciona una armonización y un acabado perfectos.



Fig. 191. El lápiz plomo es un medio apropiado para dibujar en papel de colores con realces de creta blanca. En este caso, es mejor el uso de un papel de color con una textura del tipo *Canson mi-teintes*, que usar el papel *Verjurado Ingres* más apropiado para dibujar al carbón o carboncillo.

posibilidades del lápiz plomo

No hay límite para las posibilidades del lápiz plomo. Es el medio básico y clásico por excelencia del arte de dibujar. Primero se habla de dibujar con lápiz plomo; después, con los demás medios.

Todos los temas, paisaje, paisaje urbano, marinas, interiores, naturalezas muertas, figura, retrato. Aunque hay unos temas que parecen más apropiados que otros. El apunte y, por extensión, el estudio o proyecto previo. Y, como tema definitivo, el retrato. Se toman apuntes en la calle, en un local, en casa; se estudian proyectos de composición y se estudia figura, desnudo, con el modelo delante, del natural, con el lápiz plomo (además de con otros medios). Y se dibujan cabezas, ¡retratos!, preferentemente con el lápiz plomo.

Vea en esta página algunos ejemplos sobre técnicas y posibilidades.



192

Fig. 192. Paisaje dibujado con lápiz blando 2B y con *Bastón de grafito* (pág. 60, H), sobre papel satinado. (Tamaño original)

193



194



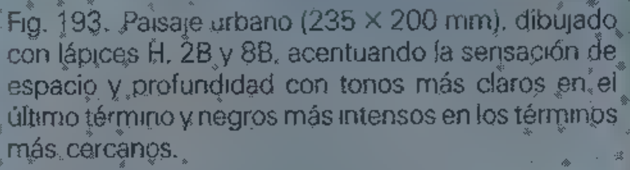




Fig. 193. Paisaje urbano (235 × 200 mm), dibujado con lápices H, 2B y 8B, acentuando la sensación de espacio y profundidad con tonos más claros en el último término y negros más intensos en los términos más cercanos.

Fig. 194. Dibujo a punta seca, lineal, realizado con lápiz 2B.

Fig. 195. Apuntes de cabezas dibujados con lápiz 2B sobre papel de grano fino



196

96. Francesc Serra, «Estudio». Col. particular
ifico ejemplo de retrato a lápiz plomo en el que,
la seguridad de construcción y calidad del
cabe destacar la técnica del suave difuminado,
da resuelto con los dedos, alternado con trazos
cos directos del lápiz plomo. Dibujado sobre
de grano medio.

el carboncillo, el lápiz carbón y derivados

El primer material que utilizó el hombre para dibujar fue una rama carbonizada de sauce, de vid o de nogal: el *carboncillo*. Un medio primitivo usado por los griegos, los romanos, los artistas de la Edad Media y del Renacimiento, con el que proyectaban y dibujaban sus murales. En el siglo XVI, cuando se descubrió el fijador, el carboncillo sobre papel blanco y azulado era el medio favorito de los venecianos Tiziano y Tintoretto, mientras Guercino era un entusiasta del carboncillo bañado con aceite de linaza, con lo que se conseguía un negro más intenso y estable. El artista de hoy dibuja al carboncillo para proyectar el tema, la iluminación y la composición; para estudios de figura, principalmente de figura desnuda; para proyectos y *cartones* (bocetos a escala



Fig. 197. He aquí algunos lápices, bastones y barras para dibujar al carboncillo y al carbón. De izquierda a derecha: bastón de *creta* —yeso artificial comprimido semejante al pastel— (1). Barras *Faber* de carbón artificial comprimido, ofreciendo seis gradaciones diferentes (2,3). Bastón *Conté* de carbón artificial comprimido (4) Bastón *Koh-i-noor* de carbón y arcilla (5). Mina *Koh-i-noor*, de carbón y arcilla, 5 mm de diámetro, puede usarse con portaminas especial (6). Lápices carbón de diferentes marcas (A, B, C). Tres medidas de carboncillo —rama de sauce, de vid o de nogal carbonizada— (7). Algunos fabricantes de carboncillo suministran diferentes gradaciones. El resto de medios, sean lápices, barras, bastones o minas, se suministran en gradaciones diferentes.

198

199

Figs. 198, 199, 200. El carboncillo, el lápiz carbón y sus derivados son medios apropiados para dibujar sobre papeles de colores con realces de creta blanca o combinados con sanguina, según veremos en las páginas siguientes

reducida de pinturas murales) y para el dibujo inicial de cuadros al óleo, con la ventaja, en este caso, de que el carboncillo se borra fácilmente pasando un trapo, pero deja una señal tenue que permite rectificar o pintar encima sin dificultad.

El carboncillo se fabrica en bastones de unos 13 a 15 cm por un diámetro que va desde la ramita de 5 mm a la rama de hasta 1,5 cm. Algunas marcas ofrecen tres gradaciones: blando, medio y duro.

Derivado del carboncillo, el *lápiz carbón*, conocido también como *lápiz* o *crayon Conté*, está constituido por una mina de carbón vegetal y sustancias aglutinantes protegidas por la madera del lápiz. Se fabrica en tres, cuatro y hasta seis gradaciones, indicadas con números, con letras o con los términos blando, duro, etc...

Marca	Extra Blando	Blando	Medio	Duro
Conté	3B	2B	B	HB
Faber Castell «Pitt»	—	Blando	Medio	Duro
Koh-i-noor «Negro»	1 y 2	3 y 4	5	6
Staedler «Carbonit»	4	3	2	1

Como variantes del carboncillo y el lápiz carbón se fabrican varios productos de excelente rendimiento y calidad. Son de carbón vegetal o artificial, comprimido, en algunos casos mezclado con arcilla y añadiendo siempre sustancias aglutinantes, logrando en conjunto la estabilidad del lápiz carbón y (sobre todo en las gradaciones blandas) la intensidad y fluidez de los colores al pastel. Cabe destacar las minas redondas con mezcla de arcilla de un negro intenso, mate, inalterable e incluso difícil de borrar (fig. 197,6); así como los bastones, barras, y cretas en bastones, todos ellos máximos exponentes del dibujo al carbón (1, 2, 3, 4 y 5). Todos los fabricantes ofrecen estos productos en diferentes gradaciones. Hay que mencionar, también, el *carbón en polvo,* un medio que generalmente se combina con cretas o carbón comprimido contando siempre con aplicarlo mediante difuminos... y dedos.

Termino, en fin, con algunas generalidades que usted ya conoce, pero que no está de más recordar en este momento. Primero, el papel deberá ser de grano medio blanco o de color, verjurado Ingres, Canson mi-teintes, Strathmore, etc.; segundo: la goma de borrar será, preferentemente, del tipo absorbente (pág. 61, fig. 158 C), aunque después de la goma absorbente es bueno borrar con una de plástico. Y por último, una vez terminado el dibujo, hay que fijarlo.

Fig. 201. Algunas marcas como la Conté ofrecen un equipo completo para dibujar al carbón, incluyendo difuminos, lápiz de creta blanca y lápices de sanguina, barras de carbón comprimido y cretas blancas y de sanguina, además de goma de borrar absorbente, especial para carbón y carboncillo.

201



202

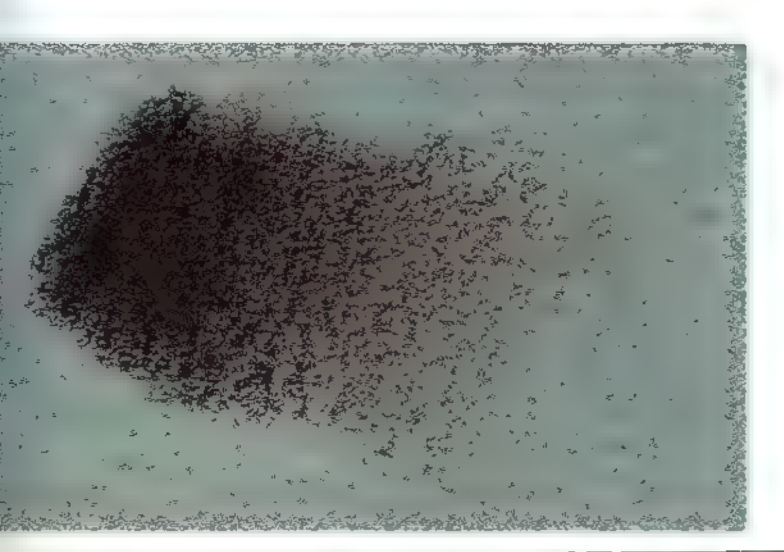


Fig. 202. El carbón puede adquirirse también en polvo, para dibujar con difumino solo o combinado con creta o carbón negro. Esta combinación puede hacerse asimismo con tierras de colores combinadas con cretas del mismo color.

técnicas del carboncillo y el lápiz carbón

El primer condicionamiento del dibujo al carboncillo, y en cierto modo del lápiz carbón, es el hecho de dibujar con una punta que difícilmente puede mantenerse aguda y constante como la del lápiz plomo, lo cual supone y obliga a dibujar de manera más libre, menos precisa y desde luego, a una escala más amplia; con el carboncillo no pueden dibujarse miniaturas. Los estudios de figura al carboncillo suelen hacerse a media hoja como mínimo (35×50 cm). Por lo mismo el dibujo al carboncillo ha de ser más libre, más suelto que el dibujo a lápiz plomo (vea ejemplos en las páginas siguientes 74 y 75). El tamaño más grande y la realización más libre condiciona también la manera de coger el carboncillo (figuras adjuntas 203, 204, 205).

El segundo factor a tener en cuenta es que el carboncillo y el lápiz carbón son medios especialmente indicados para el estudio y la resolución de efectos de luz y sombra, de modelado, de volumen. Es conveniente, pues, elegir modelos y formas de iluminación que permitan realzar este factor. Recordemos a este respecto que en las escuelas de Bellas Artes, las enseñanzas de primeros cursos incluyen el dibujo de escultura de yeso al carbón y carboncillo. Como veremos en el capítulo de prácticas, en esta técnica interviene básicamente el esfumado con difumino y con dedos.

El carboncillo se borra con facilidad. Pasando un trapo por encima del dibujo desaparece..., pero no del todo: si el trazo dibujado es intenso queda una señal débil, difícil de eliminar totalmente, aun borrando con la goma de plástico. La inestabilidad del carbón y del carboncillo hace necesaria la fijación del dibujo una vez terminado. El fijador no es otra cosa que una capa de líquido pulverizado que al secarse forma una película que cubre y protege el dibujo. El fijador se sirve en frascos y en aerosol. El fijador líquido se aplica soplando con un pulverizador manual. Es posible fijar con azúcar disuelto en agua y alcohol; también es posible fijar con un aerosol de laca para el cabello; pero lo más práctico y seguro es hacerlo con fijador en aerosol fabricado para este fin.

Veamos ahora, en la página siguiente, algunos aspectos básicos de la técnica del carboncillo y del lápiz carbón.

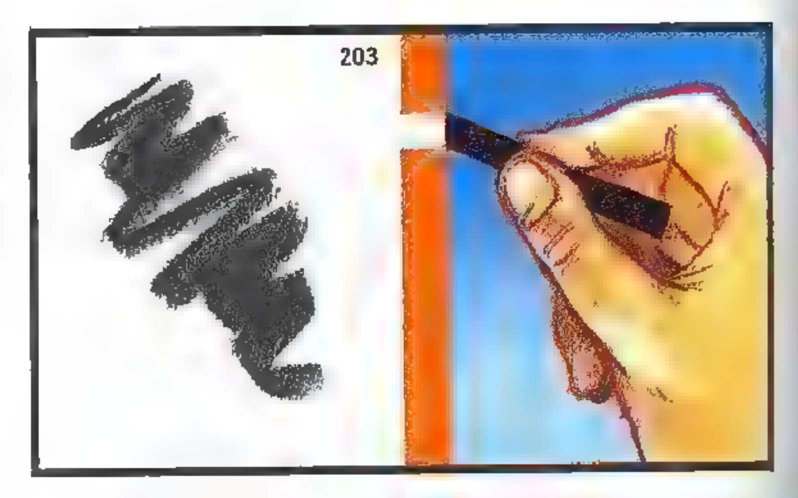


Fig. 203. La inestabilidad del carboncillo no permite apoyar o rozar con las manos las partes dibujadas; esto obliga a dibujar con el palo del carboncillo dentro de la mano, como puede verse en esta ilustración.

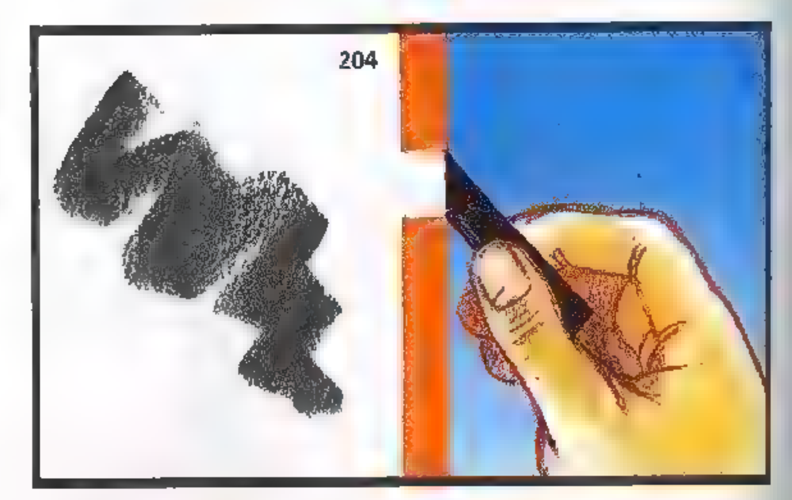


Fig. 204. Para agrisar, degradar o ennegrecer es corriente romper un trozo de carboncillo y dibujar de lado, logrando trazos anchos y en cierto modo regulares, tal como puede verse en esta ilustración.

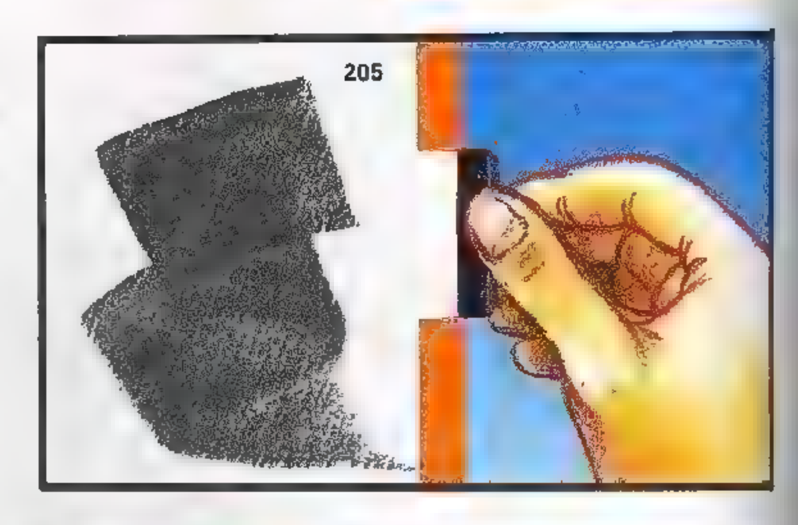


Fig. 205. Dibujando con un trozo de carboncillo plano, tal como hemos explicado en la figura anterior, pero separándolo del papel un poco, como puede verse en esta ilustración se consiguen trazos amplios ya degradados de gran efecto y espontaneidad.



Fig. 206. Vea un modelo corriente de pulverizador manual, sumergido en el líquido del frasco fijador, que sale despedido y pulverizado al soplar por el tubo en ángulo recto, presentando el dibujo sobre un tablero inclinado.

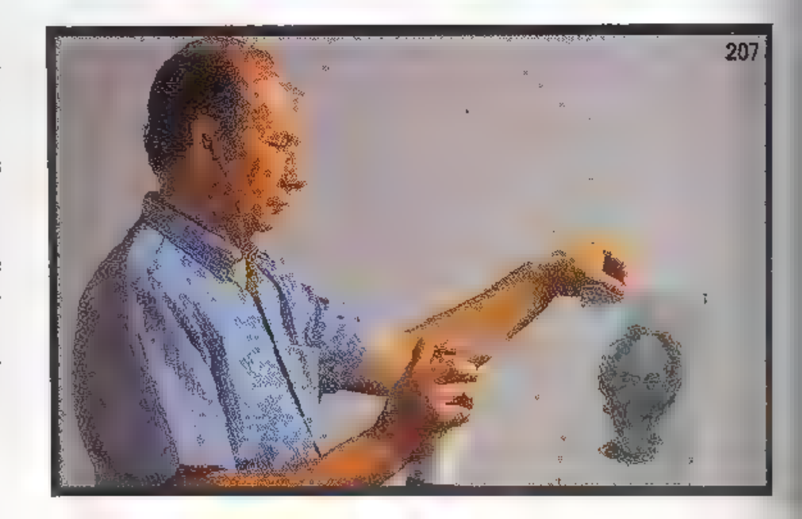


Fig. 207. Para el fijado con aerosol puede situar el dibujo encima de una mesa, con un tablero inclinado, o puede sostenerlo en el aire, mientras pulveriza con el aerosol.
En cualquier caso la pulverización del líquido fijador ha de hacerse por etapas, progresivamente, con dos o tres capas esperando a que seque la primera, para pulverizar la segunda, etc...

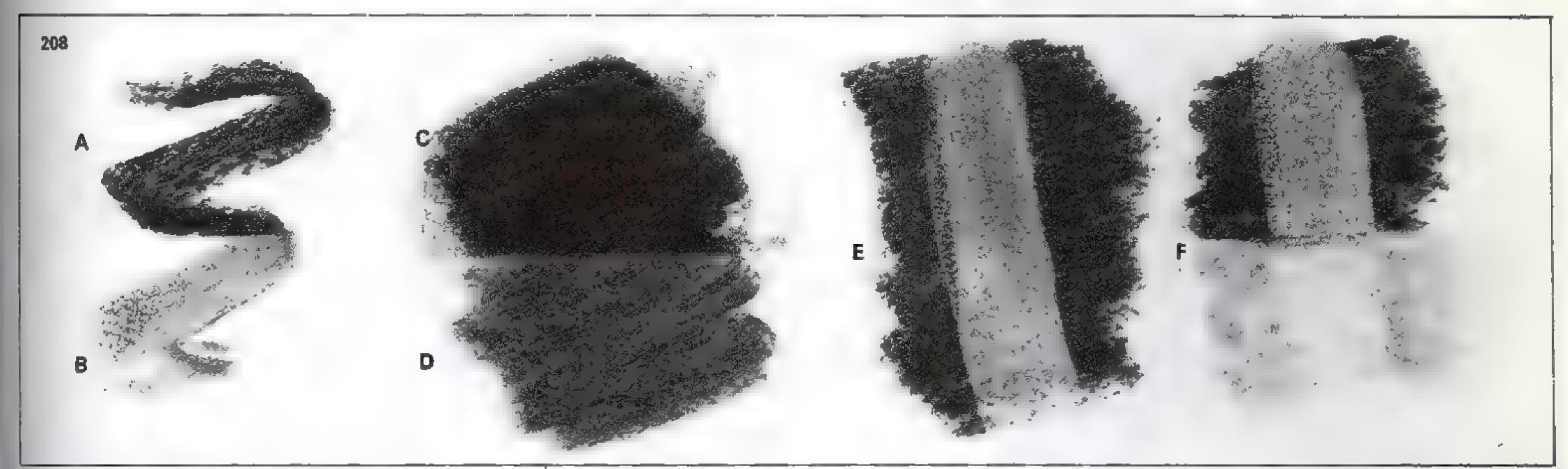


Fig. 208. *El carboncillo se borra fácilmente.* Pasando el dedo por encima de un trazo de carboncillo, el dedo se lleva prácticamente el carbón en polvo, difuminando el trazo. Soplando con fuerza y de repente sobre una mancha negra, dibujada con carboncillo, desaparece parte del polvo dejado por el carboncillo, rebajando el tono que queda de color gris oscuro (C, D). Pasando el dedo limpio por encima de una mancha negra de carboncillo, el dedo se lleva gran parte del carboncillo «pintando» una franja netamente más clara (E). Por último, frotando con cierta energía, con un trapo, una mancha de carboncillo, el trapo se lleva todo el carbón, ensuciando las zonas adyacentes, quedando, sin embargo, la referencia de la mancha en un tono gris claro. Tratando de borrar con la goma ese gris claro, se rebaja el tono, pero nunca se llega al blanco absoluto del papel (F).

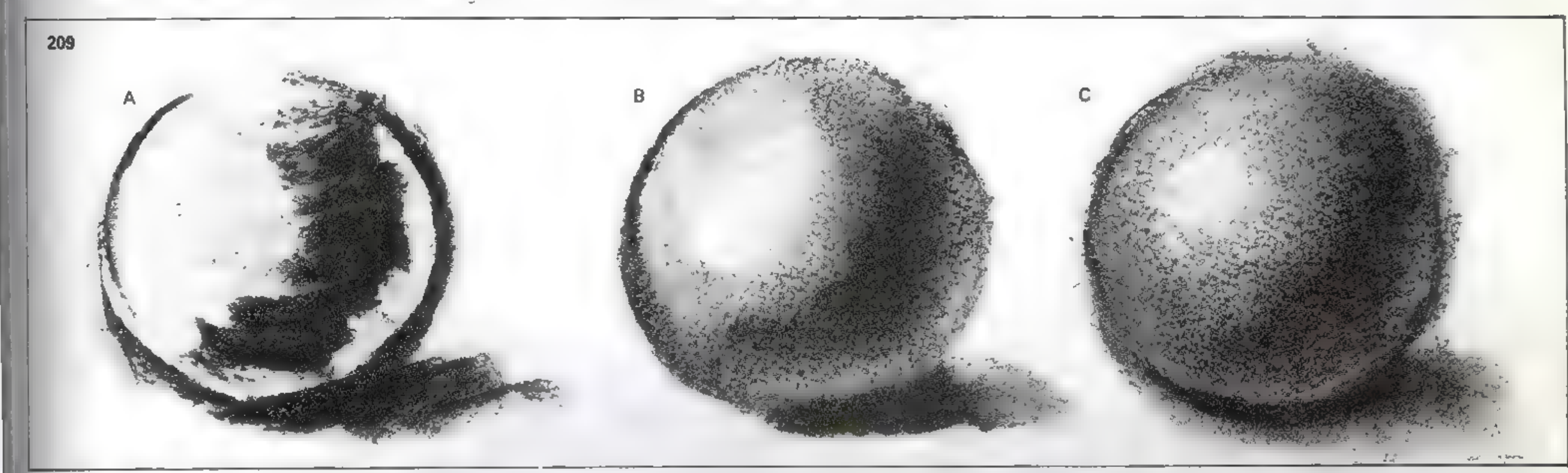
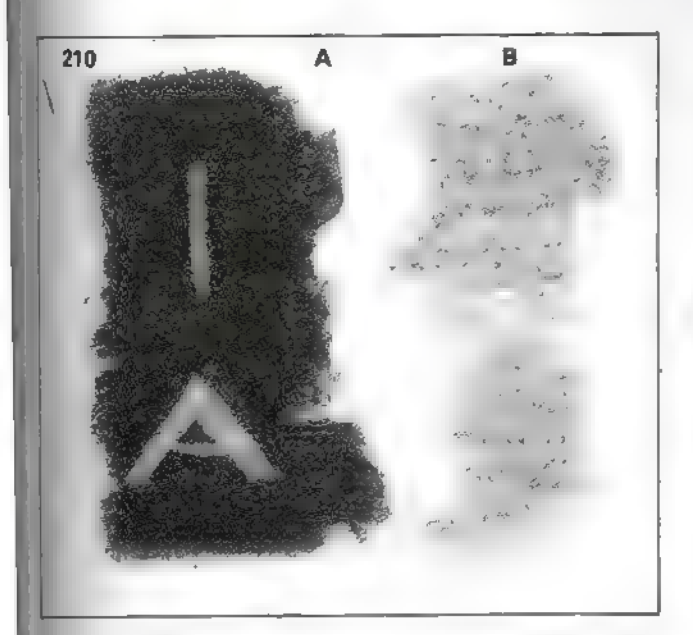


Fig. 209 *Dibujo de una esfera al carboncillo.* Se trata aquí de resumir las posibilidades del carboncillo como medio ideal para encajar, dibujar y valorar con la máxima rapidez y eficacia. Dibujamos una esfera: en el primer paso (A), dibujo el contorno y trazo dos manchas correspondientes a la sombra propia y a la sombra proyectada. Difumino esta mancha con el dedo modelando la esfera (B) Insisto en C, reforzando el tono de la sombra y difuminando con los dedos, extendiendo los tonos oscuros y medios y reservando un dedo limpio para restar tono para aclarar en la zona iluminada, en la luz reflejada del lado derecho, etc... Refuerzo la sombra proyectada difuminando sus límites, etc... Termino «abriendo el blanco» del brillo con la goma absorbente y limpiando el fondo blanco del papel.



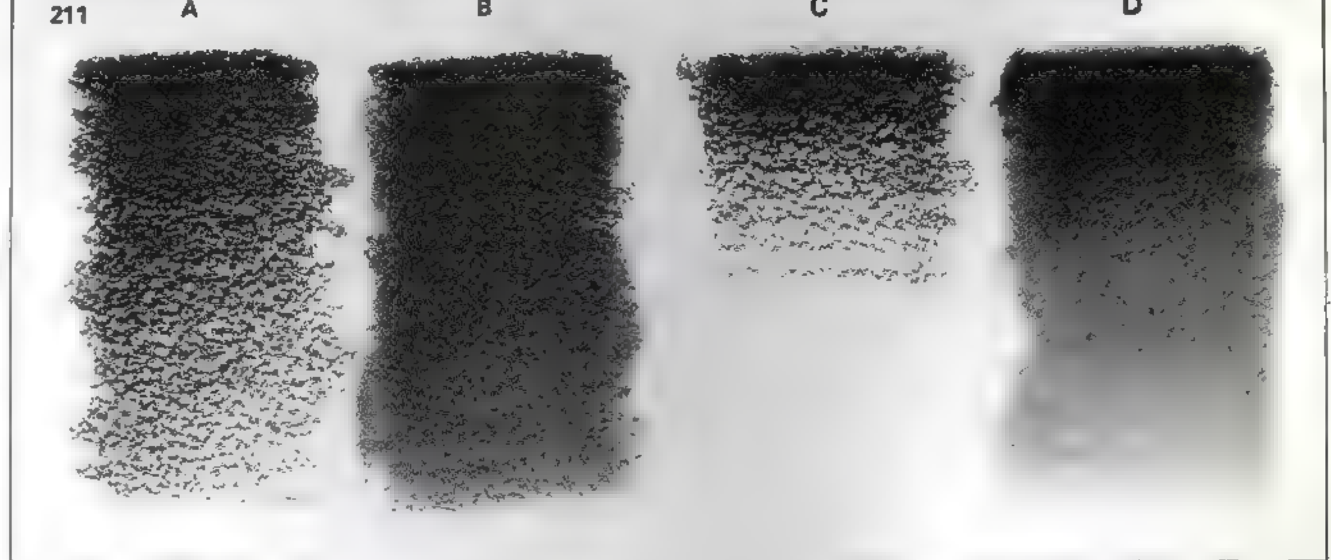


Fig. 210. *Eficacia de la goma absorbente.* Moldeando la goma como si fuera plastilina, formando un cono como la punta de un lápiz y un canto como el borde de un cuchillo pueden dibujarse formas tan pequeñas y concretas como éstas. A la derecha (B), una mancha de carboncillo negra borrada intensamente no desaparece del todo; deja siempre un tono gris claro como el que puede ver en esta imagen.

Fig. 211. Un degradado dibujado con lápiz carbón (A), al ser difuminado oscurece visiblemente perdiendo la gradación y armonización original (B). Para lograr un degradado como el de la figura A, es necesario iniciarlo tan sólo con el lápiz carbón y extenderlo con el difuminado (C, D). Lo cual confirma la idea de que, en general, el difuminado intensifica los trazos del lápiz carbón.

posibilidades del dibujo al carbón

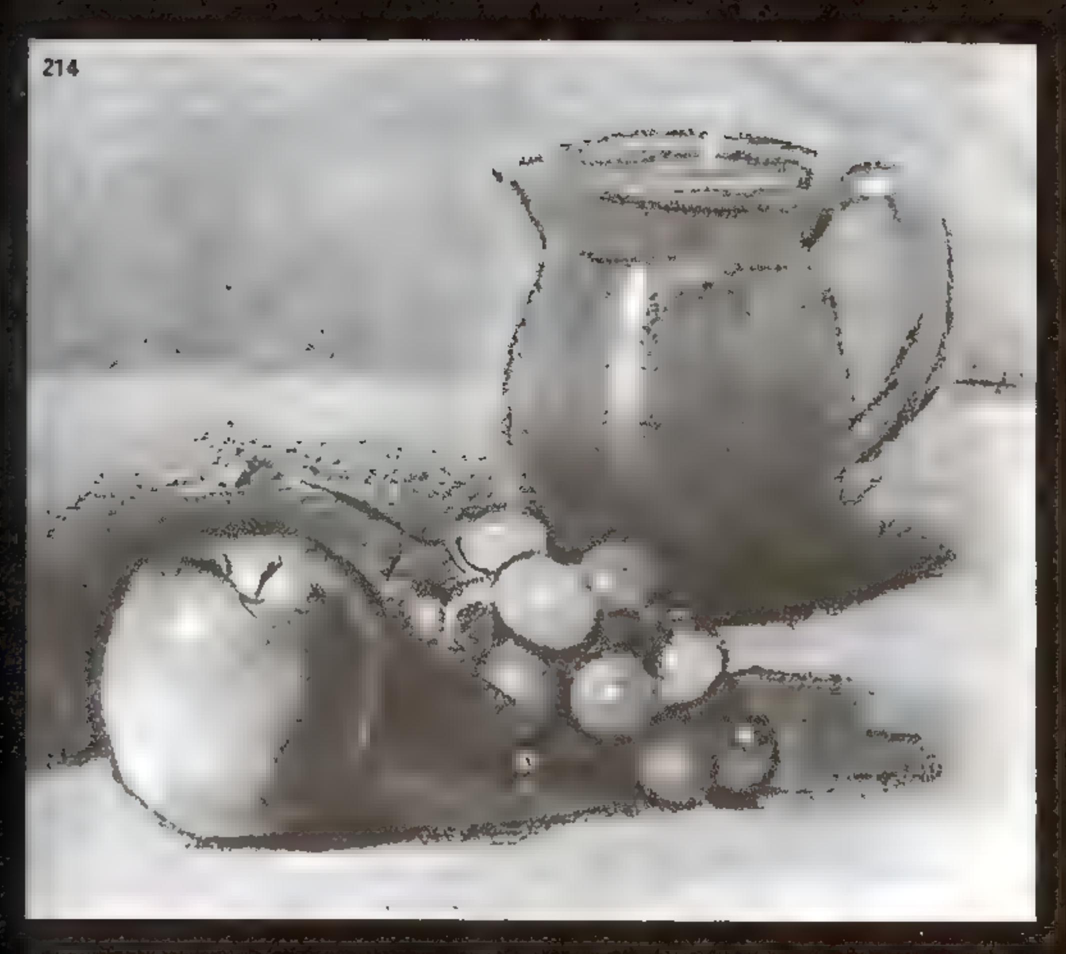
De acuerdo con el historiador Heinrich Wölfflin, durante el siglo XVII (Barroco: Rubens, Rembrandt, Velázquez...), el arte occidental cambió de estilo: dejó de ser un arte en el que predominaban el contorno y la línea para ser un arte pictórico en el que las formas se explican mediante masas, sombras, luces. Volveremos sobre este tema más adelante, pero déjeme decirle ahora que uno de los medios que ofrecen más posibilidades de «pintar» dibujando, de explicar este concepto pictórico a través de manchas o masas, luces y sombras, es el carbón.

Es necesario tan sólo tomar un trozo de carboncillo y trazar con él unas líneas en zigzag, y agrisar, degradar, llenar... y ver con qué facilidad el trazo se ensancha y cómo es posible trazar débilmente y seguido, seguido, presionando más y más hasta lograr un negro absoluto... y pasar el dedo por encima y... ¡pintar! Porque de esto a pintar va un paso.

Tenga presente, en fin, que el lápiz carbón permite dibujar sobre papeles de colores, realzando luces y brillos con creta blanca, y puede ser mezclado con sanguina y cretas de colores, para concluir que en dibujo éste es el medio con más posibilidades de expresión artística.



Figs. 212, 213. (Izquierda). Parramón. «Apunte para un autorretrato». Lápiz carbón sobre papel de color con realces de creta blanca. (Arriba). Francesc Serra. «Cabeza de estudio». Carboncillo. Dos buenos ejemplos de las posibilidades del carboncillo y del lápiz carbón como medios «pictóricos», es decir, capaces de representar la forma con masas, manchas, luces y sombras. En el dibujo al carboncillo de Serra, aparte la línea que limita la mejilla en el lado izquierdo, todo queda explicado con tonos, con masas que explican perfectamente la forma y el volumen. En el boceto de la izquierda, el concepto pictórico queda afirmado por la ausencia de límites concretos, pero sobre todo, por la ausencia de color y los realces de creta blanca, correspondientes a luces y brillos más acentuados.





Figs. 214, 215, 216. Parramón. He aquí tres posibilidades de dibujos resueltos con carboncillo y lápiz carbón. Arriba, con el dibujo de un bodegón, he trabajado y difuminado el carboncillo con los dedos, intensificando después con lápiz carbón sin difuminar. Encima: un apunte de una de las entradas de la Plaza Mayor de Madrid, dibujado al carbón con punta seca, es decir, sin difuminar. A la derecha: un dibujo de la Venus de Milo, realizado del natural a partir de una estatua de yeso, siguiendo el proceso de las Escuelas de Bellas Artes, esto es: se inicia el encajado y el estudio de los efectos de luz y sombra con el carboncillo; se borra el carboncillo con un trapo y sobre la base anterior se realiza el dibujo con lápiz carbón y difumino.

cretas y sanguinas

Hace ciento cincuenta millones de años, la Tierra se hallaba en gran parte sumergida en las aguas de los mares donde habitaban reptiles, moluscos y otros organismos. Setenta millones de años más tarde, una serie de movimientos llamados orogénicos hicieron que la Tierra emergiera de las aguas, apareciendo en algunos lugares unas capas de roca caliza de origen orgánico, blanda, de color blanco y gris, que todavía existe hoy, en la que se encuentran fósiles de moluscos de aquellos remotos tiempos. Los geólogos llaman a esos tiempos el *período cretáceo*. La roca caliza es la *creta*. Esa *creta* blanca, amasada con agua y con una goma aglutinante, es la barra o el lápiz que utilizamos para realzar blancos en un dibujo al carbón o a la sanguina sobre papel de color (fig. 217, 1, 4, y 8). La creta puede ser también de color en cuyo caso está constituida por pigmento de color para los colores plenos, y pigmento mezclado con creta para los colores intermedios. Pero en este punto hay que señalar que los fabricantes de cretas de colores, que hace pocos años ofrecían un surtido único de cinco o seis cretas de colores —blanco, gris, sanguina, siena oscuro, azul ultramar y negro—, han ampliado ahora el surtido y mientras unos siguen llamándolos *cretas* en cajas de 12 y 24 colores, otros los llaman *pasteles*, en cajas de 12, 24, y más colores. La marca Faber fabrica además una gama especial, en cretas de doce colores, que van del ocre al siena oscuro, y una gama también especial de seis tonos,



1 2 3 4 5 6 7 8

Fig. 217. He aquí un amplio muestrario de sanguinas y cretas, en bastones, minas y lápices. De izquierda a derecha, cretas Conté, blanca, siena oscuro y sanguina (1, 2, 3). Minas blanca y sanguina de 5 mm de diámetro, Koh-i-noor para dibujar con portaminas especial (4, 5). Tres lápices Conté, sanguina, siena oscuro y blanco (6, 7, 8).



218

Fig. 218. Hace algunos años las cretas de color se reducían a dos o tres sienas, incluido el sanguina, un azul oscuro, un verde oscuro, es decir colores que por sí mismos podían resolver un dibujo en papel de color, y con realces de creta blanca. Actualmente los fabricantes de cretas han ampliado el número de colores hasta 12, 24, 36 y 72 imitando con ellos las amplias gamas de colores y surtidos de los colores al pastel.

Figs. 219, 220, 221. (Página opuesta). Jean-Antoine Watteau (1684-1721). «Figura para la primavera». Lápiz carbón, sanguina y realces de creta blanca sobre papel de color crem. Jean-Baptiste Greuze (1725-1805). «Cabeza de una muchacha». Lápiz carbón, sanguina y realces de creta blanca sobre papel blanco. Jean-Antoine Watteau. «Dos estudios de una mujer joven» (detalle). Sanguina, ligeros toques de carbón y realces de creta blanca sobre papel color gris. Louvre, Gabinete de Dibujo, París y Albertina, Viena. El realce de luces y brillos con creta blanca es una técnica tan antigua como el teñido del papel explicado por Cennino Cennini en el año 1390. Más tarde, con Leonardo da Vinci, la creta blanca fue aplicada a los dibujos a la sanguina y posteriormente a dibujos a lápiz, tinta, carbón y sanguina, etc... En el siglo XVIII todos los artistas dibujaban con técnicas mixtas que Watteau definió como *dessin à trois crayons* (dibujo a tres lápices), lápiz carbón, sanguina y creta blanca

blanco, grises y negro. Déjeme aclarar, de momento, que las cretas más usadas en dibujo, propiamente dicho, son las mencionadas: sanguinas, siena oscuro y azul, además de la blanca y la negra.

La sanguina está constituida por óxido de hierro y carga de creta. Fue usada para dibujar hacia el 1500 y todos los historiadores coinciden en que el primero que usó este medio fue Leonardo da Vinci. La sanguina se suministra en barras y en lápices con dos o tres variantes de color (fig. 217, 2, 3, 5, 6 y 7).

El realce con creta blanca se inicia a comienzos del siglo XV, cuando se ha generalizado ya el uso del papel y la novedad de teñirlo de color. Boticelli, Di Credi, Lippi, Perugino, Verrochio, etc... nos han dejado ejemplos de esta técnica aplicada a dibujos realizados con punta metálica. Pero cuando Leonardo empieza a dibujar con sanguina sobre papel de color crem la mayoría de artistas de aquel tiempo aplican a sus dibujos la combinación *sanguina (o carbón) —papel de color— realces con creta blanca.* Una fórmula que alcanzaría su auge en el siglo XVIII con Fragonard, Boucher y más que ningún otro con Watteau, que popularizó *le dessin à trois crayons*, es decir, la combinación lápiz carbón, sanguina y creta blanca, sobre papel de color crem.

Entonces y ahora los dibujos a la sanguina, con o sin creta blanca, han de ser fijados.

22



219



221



técnicas mixtas

222



223



224

225



Los medios para dibujar son muchos y muy variados, lápiz plomo, carboncillo, lápiz carbon, barras de carbón comprimido cretas, tinta y pluma, pincel, caña bolígrafo, rotulador, estilógrafo, aguada negra o bistre No es extraño que con esta cantidad y variedad de procedimientos, el artista piense en mezclar técnicas y medios para enriquecer sus dibujos. Es indudable que las posibilidades de estas técnicas mixtas son extraordinarias, como puede verse en los ejemplos que ilustran esta doble página

Fig 225. Badía Camps «Estudio de figura» Colección particular Dibujo realizado con creta negra, creta gris y cretas de colores. Aparte su factura moderna de dibujo actual, Badía Camps nos da aquí un ejemplo de las posibilidades de las cretas de colores usadas como medio de dibujo. El fondo blanco, y la discreta participación de las cretas de color, subrayan la idea de *dibujo*

lápices de colores

Dibujar-pintar con lápices de colores está ahora de moda. Y digo «dibujar-pintar» porque con los lápices de colores se está todo el tiempo trazando, degradando y sombreando con trazos, dibujando y añadiendo color, pensando en color, pintando. Un medio perfecto para iniciarse en el arte de la pintura, para mezclar, contrastar y probar colores.

Un medio perfecto para iniciarse en el arte de la pintura, para aprender a mezclar colores; estudiar y comprobar de manera práctica que con sólo tres colores y negro (y el blanco del papel) es posible componer todos los colores de la Naturaleza.

263





264 1 2 3 4 5

Fig. 263. He aquí la caja metálica, con dos bandejas, de la marca Rexel Cumberland, con 72 lápices de colores diferentes. Esta misma marca suministra una caja de 24 colores acuarelables, así como un surtido de 72 colores en bastones "todo color".

Fig. 264. He aquí cinco lápices de colores correspondientes a cinco acreditadas marcas de izquierda a derecha, lápiz rojo de la serie Derwent Studio de la marca inglesa Rexel Cumberland, surtido de 72 colores (1). Lápices de la marca alemana A.W. Faber-Castell, surtido de 60 colores (2). Lápiz Staedler, fabricado en Alemania, de calidad escolar (3). Lápiz Prismalo II blando, acuarelable, de la marca suiza Caran d'Ache (4) y lápiz Lira-Rembrandt fabricado en Alemania, de calidad escolar (5).

Fig. 265. Vea en esta imagen los 60 colores del surtido fabricado por A.W. Faber-Castell. Observe la amplia gama de colores y matices, gracias a los cuales es posible llegar a un mayor enriquecimiento de la obra. Faber ha presentado recientemente en el mercado la gama Albrecht Dürer de 36 colores acuarelables.

265

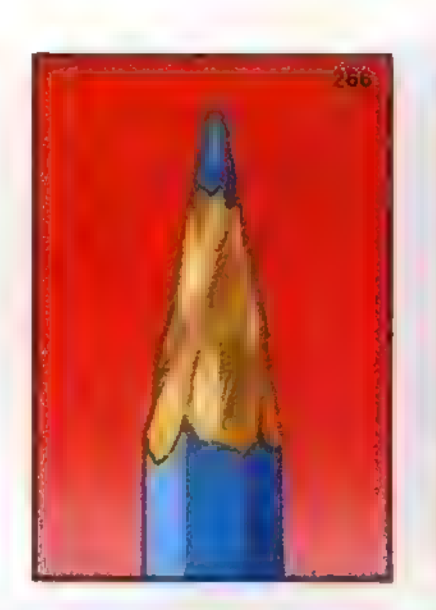


La mina de los lápices de colores está constituida, básicamente, por pigmentos colorantes mediante cera y barnices y protegida por el lápiz de madera de cedro. Se fabrican en calidad escolar, presentados en cajas de 12 colores; pero aquí hablaremos sólo de la calidad superior, presentada en cajas metálicas de 12, 24, 36, 40, 60 y 72 lápices o colores diferentes. La marca Caran d'Ache presenta un surtido máximo de 40 colores, la marca Faber-Castell ofrece un surtido máximo de 60 colores (véalos reproducidos al pie de esta página). El surtido máximo de la marca inglesa Rexel Cumberland es de 72 colores diferentes (vea la caja estuche de estos colores reproducida a pequeña escala en la fig. 263). Todas estas marcas suministran lápices sueltos.

Es importante señalar que algunas marcas, como las mencionadas anteriormente, distinguen entre lápices de calidad superior *resistentes al agua* y lápices de calidad superior *acuarelables.* Los lápices de Caran d'Ache siempre son acuarelables; pero además se fabrican en dos gradaciones: una normal, indicada por Prismalo I, y otra de gradación blanda indicada por Prismalo II. La Faber ha lanzado últimamente los lápices acuarelables *Albrecht Dürer,* en cajas de 12, 24 y 36 colores.

Cumberland, por otra parte, además de un estuche de 42 colores acuarelables ofrece la novedad de minas cuadradas, de colores, sin madera, de 8 mm de ancho por 12 cm de largo, recubiertas de laca para evitar ensuciarse los dedos, que son perfectas para pintar fondos y superficies amplias, con la ventaja de que estos *bastones todo mina* se sirven en 72 colores diferentes, pero pueden adquirirse en gamas especiales de doce colores, clasificadas como *colores brillantes, colores sombra, colores pastel,* etc...

Figs. 266, 267. ¿Qué es mejor, más práctico, más funcional, la punta del lápiz hecha con "cutter" o hecha con maquinilla afilalápices? No existe un criterio unánime. Pero parece más práctico, más rápido y más económico (se rompen menos minas) hacerlo con una buena maquinilla a condición de que sea de cono largo





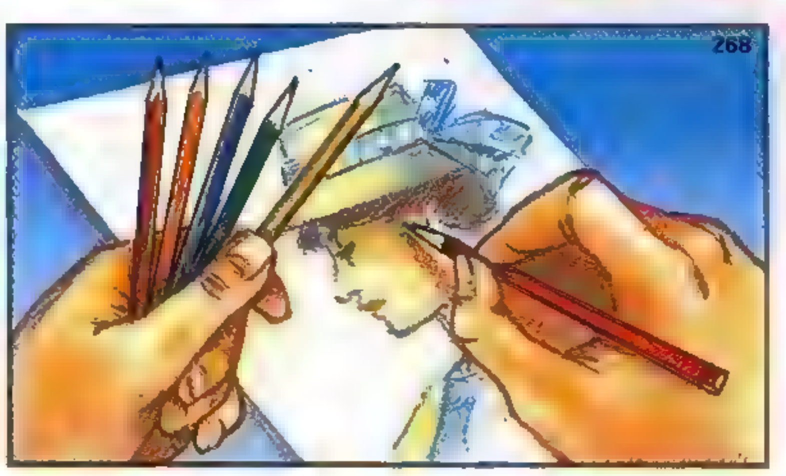




Fig. 268. Dejar una y otra vez los lápices encima de la mesa, sosteniendo uno solo, el que dibuja, es poco práctico pero además, con tanto tomar y dejar, los golpes pueden repercutir en la integridad de las minas. Es mejor en todos los sentidos sostener la gama de colores con los que se está trabajando con la mano izquierda, mientras la mano derecha trabaja con un color determinado



Fig. 269. La posición del lápiz no debe ser muy inclinada, evitando así el riesgo de que la mina se rompa

Fig. 270. Los buenos lápices de colores son caros; hay que aprovecharlos al máximo y para ello, nada mejor que tener tres o cuatro apura-lápices que permiten eso: apurarlos y trabajar con ellos cuando la mano ya no puede sostenerlos eficazmente



la lección de van gogh

Van Gogh. Desde que tenía 19 años hasta que murió, a los 37, escribió a su hermano Théo un total de 256 cartas. La última, sin fecha, fue encontrada en su cuerpo sin vida el 29 de julio de 1890, después de haberse suicidado de un tiro de pistola en el pecho. Su hermano Théo murió seis meses más tarde.
Las famosas *Cartas a Théo* —un libro publicado en casi todos los idiomas— hablan del drama de Van Gogh, de su soledad y de sus inquietudes humanas. Pero expresan también sus ideas, sus conocimientos y realizaciones sobre dibujo y pintura. Como cuando escribe sobre teorías del color y dice textualmente.
"...No hay en la Naturaleza más que tres colores verdaderamente elementales *(primarios)* los cuales, mezclados por parejas, engendran otros tres colores compuestos llamados *binarios*".
Ilustrando esta teoría explicada por Van Gogh, vea en las imágenes de esta página los tres colores primarios: *amarillo, púrpura* y *azul*



Fig. 271. De las teorías sobre el color, la más importante por su aplicación práctica es la de que con sólo tres colores, el *amarillo*, el *púrpura* y el *azul medio*, es posible componer todos los colores de la Naturaleza. Son los colores *primarios*.

Fig. 272. Los colores *primarios, amarillo, púrpura* y *azul medio*, mezclados por parejas, proporcionan los colores *binarios* que son el *rojo*, el *verde* y el *azul intenso*. Los tres colores primarios mezclados entre sí dan un negro parduzco.

Fig. 273. Otra teoría del color importante, e igualmente de aplicación práctica para el artista, es el conocimiento de los *colores complementarios* y la aplicación de los mismos como factores de contraste máximo de color.

Fig 274. Mezclando los colores *primarios* con los *secundarios* se obtienen seis colores *terciarios* que son. *naranja, carmín, violeta, azul ultramar, azul esmeralda* y *verde claro*.

medio (fig. 271) que, al ser mezclados entre sí, engendran", como dice Van Gogh, los tres inarios: *rojo, verde y azul intenso* (fig. 272).
'ea asimismo, en la columna de la página nterior (fig. 274), la composición mediante nezcla de un primario y un binario de los seis olores *terciarios* (de arriba abajo): *naranja, armín, violeta, azul ultramar, verde esmeralda verde claro.*
Jsted mismo puede probarlo y ningún medio nejor que los lápices de colores para vivir la naravillosa experiencia de que:

odos los colores de la Naturaleza pueden ser ompuestos con sólo tres colores: los colores igmentos primarios amarillo, púrpura (carmín laro) *y* azul medio.

an Gogh habla también en su lección de los *olores complementarios* y explica que cuando mezclan dos colores primarios (*amarillo* y *zul* por ejemplo) el color resultante (*verde*) es omplementario del otro primario que no participó en la mezcla (*púrpura*). Y así, concretano, podemos decir con Van Gogh (1):

púrpura es complementario del *verde*
azul es complementario del *rojo*
amarillo lo es del *azul intenso*
viceversa.

ero ¿para qué sirve en pintura saber cuáles n los colores complementarios? Van Gogh sponde a esta pregunta como podría hacerlo pintor experto actual:

ra crear contraste. La yuxtaposición de dos omplementarios "elevará uno al otro —dice an Gogh— a una intensidad tan violenta que ojos humanos apenas podrán soportar su sta".

ra pintar con colores quebrados: "Si se mezn dos complementarios en proporciones siguales (...), se tendrá un tono quebrado e será una variedad del gris". (Esta regla es rrecta, dibujando-pintando con lápices de lores o con colores a la acuarela en que el anco es el del papel).
omo epílogo de esta breve lección, ¿por qué prueba de dibujar-pintar algún tema con lo tres colores primarios (y negro)? Yo lo he cho dibujando el mismo tema con once lores (y negro), y con tres (y negro); y el sultado está a la vista... (figs. 275, 276).
ro, bueno, dirá usted, entonces, ¿por qué los ricantes venden cajas de 60 y hasta 72 lápis de colores diferentes?

¡Buena pregunta! Pero permítame que le responda en las páginas siguientes.

(1) Van Gogh, en la carta a su hermano Théo, hace exactamente el mismo planteamiento teórico, con la diferencia de que cita el primario *rojo* en vez del *púrpura* (*carmín claro*) y menciona los binarios *anaranjado* y *violeta* en vez del *rojo* y del *azul intenso*. Estos cambios de colores vinieron determinados por los descubrimientos de la fotografía en color y por el perfeccionamiento de la selección del color en las artes gráficas.

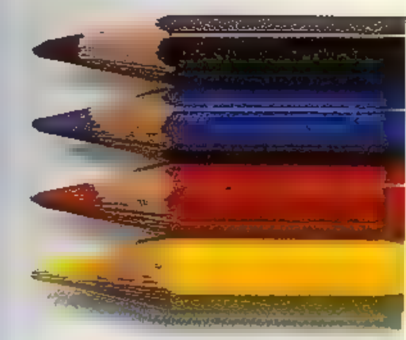
275





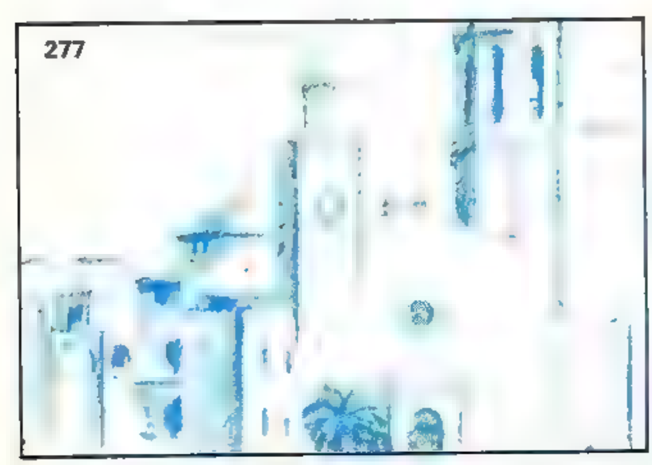
276





Figs. 275, 276. "Con sólo tres colores, *amarillo, púrpura* y *azul medio* (y negro), es posible componer todos los colores de la Naturaleza". En efecto, la cabeza dibujada arriba ha sido pintada con los once colores (y negro) reproducidos junto a la misma. La cabeza de abajo con los tres colores primarios (y negro), sin más. El resultado no es idéntico, pero es aceptable y confirma prácticamente la teoría mencionada.

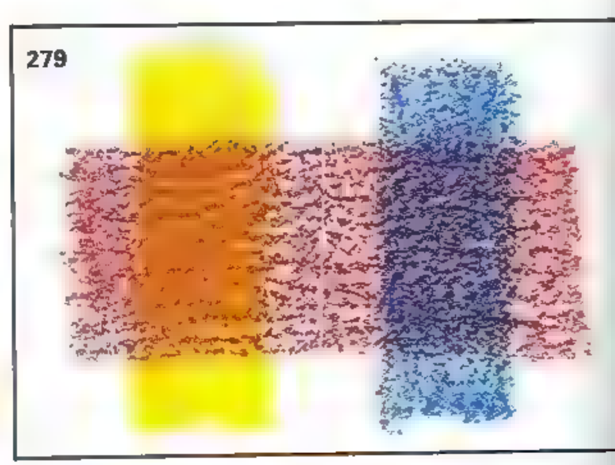
dibujando/pintando con lápices de colores



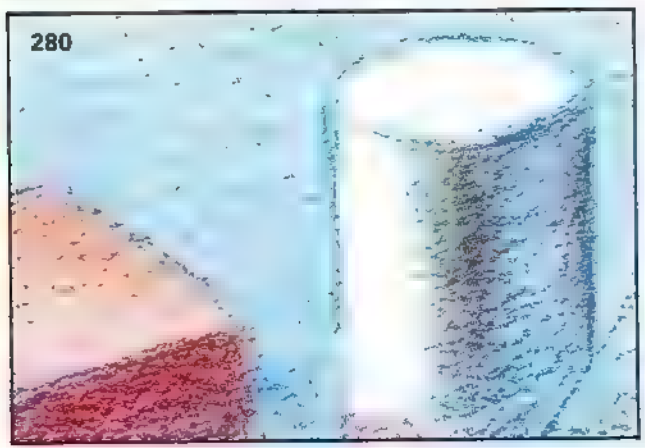
El dibujo previo debe hacerse con lápiz de color. Generalmente con lápiz de color azul claro, gris claro o siena claro, según que el modelo ofrezca una tendencia de colores fríos, neutros o cálidos. No utilice el lápiz plomo que sería visible y podría ensuciar los colores.

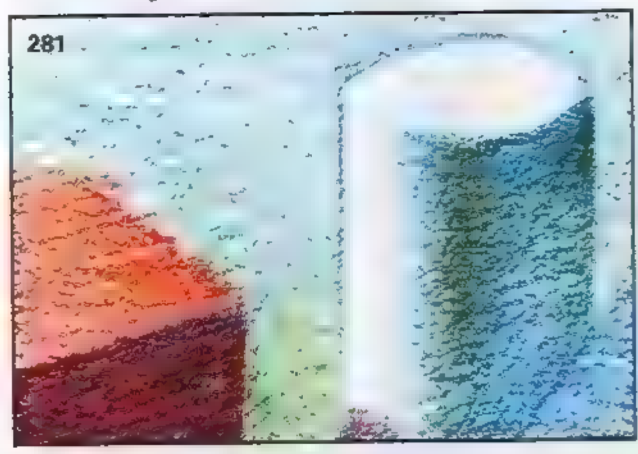


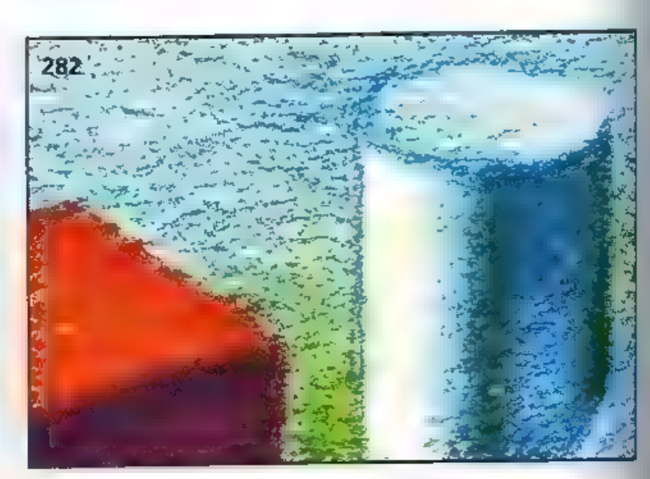
El color blanco es el del papel; generalmente, el blanco del papel actúa como color blanco, teniendo en cuenta que el color blanco de los lápices de colores ni es opaco ni cubre los colores, aunque los aclara según veremos seguidamente.



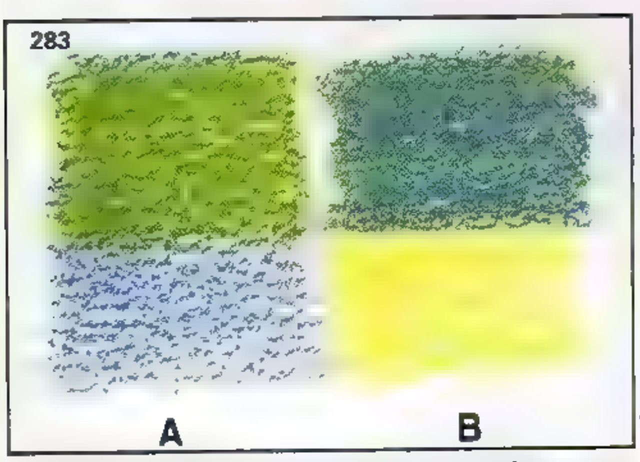
Las mezclas de colores se hacen por superposición y transparencia. Pero con las cajas de lápices de colores actuales, de cuarenta y más colores, existe la posibilidad de pintar con un color directo.



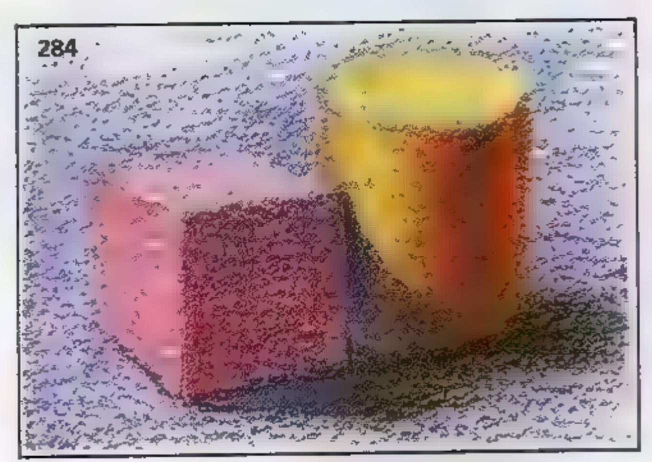


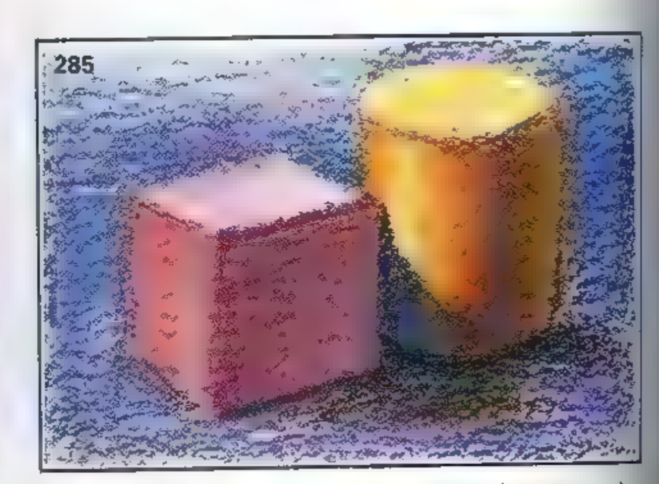


Se pinta de menos a más. Tal como podemos ver en este breve desarrollo paso a paso, la técnica de los lápices de colores está condicionada por la intensificación progresiva de tonos, matices y contrastes superponiendo capas de color, es decir, pintando de menos a más, lo cual permite un control más eficaz de valores y tendencias.



Resultados diferentes mezclando los mismos colores. Sobre un grisado de color azul he superpuesto un grisado de color amarillo obteniendo un verde claro (A). Variando el orden de los colores (amarillo y después azul) se obtiene un verde más oscuro (B).





Efecto de colores pastel. El cubo y el cilindro de estos dos dibujos (284, 285) han sido dibujados en principio con los mismos lápices y los mismos colores; pero en la figura de la derecha he pintado, después, con el lápiz de color blanco sobre el azul del fondo los rosados de las caras del cubo, la sombra proyectada por el cubo sobre el cubo, sobre el cilindro y en la luz reflejada del cilindro logrando sea pátina blanquecina, como de colores al pastel, que varía sustancialmente el acabado de la imagen.

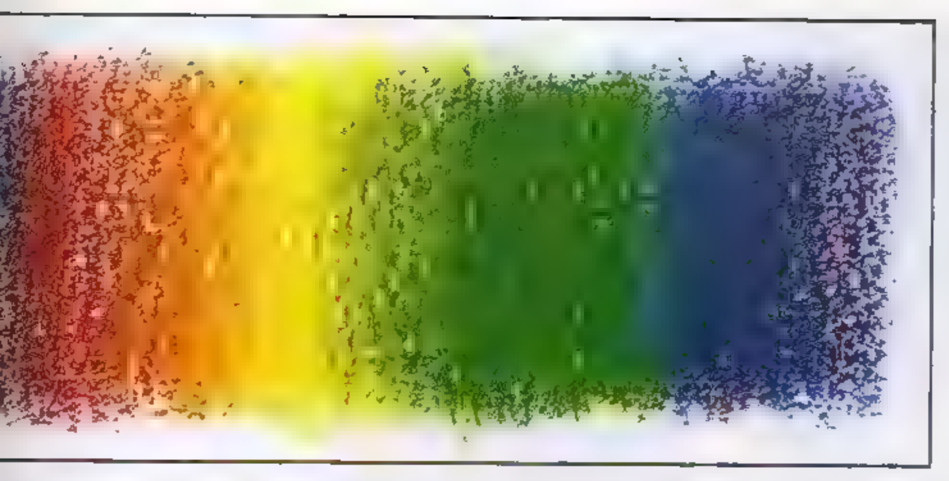


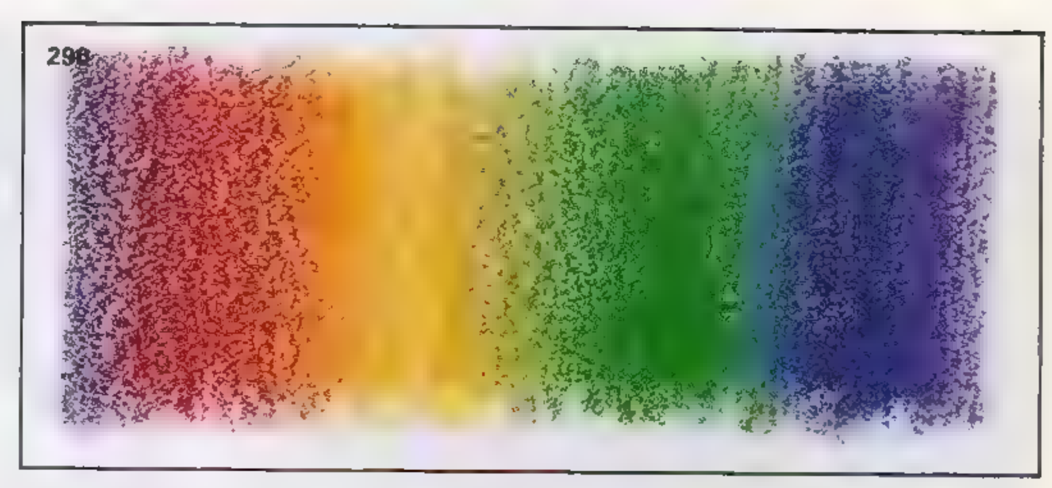


La medida de los dibujos con lápices de colores y el grano del papel. Un dibujo-pintura con lápices de colores es evidente que no puede ser de una medida más amplia alrededor del 18-20 × 25 cm como medida standard y un máximo de 25 × 30-35 cm son las medidas aconsejables. Es recomendable también que el grano del papel esté en relación con el tamaño del dibujo: para una obra de grandes dimensiones, grano fino o grano medio (fig. 286); para una obra de reducido tamaño es aconsejable un papel con menos grano (fig. 287)

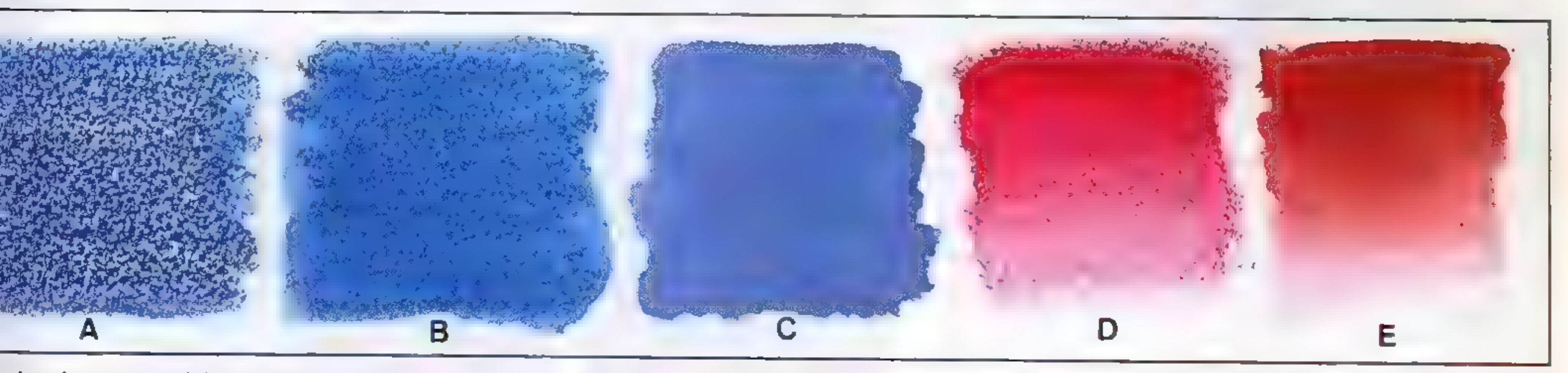


Pintando con lápices de colores sobre papel de color. Los papeles de colores —crem, azul claro, gris, salmón, etc...— Ingres o Canson son un soporte magnífico para dibujar-pintar con lápices de colores. Armonizan el colorido y permiten realzar blancos y brillos con el lápiz de color blanco.

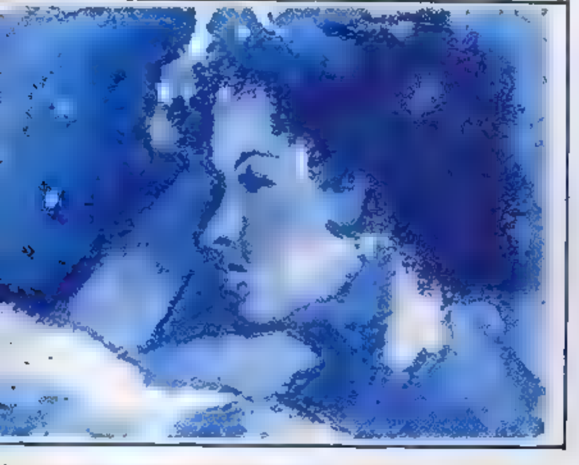


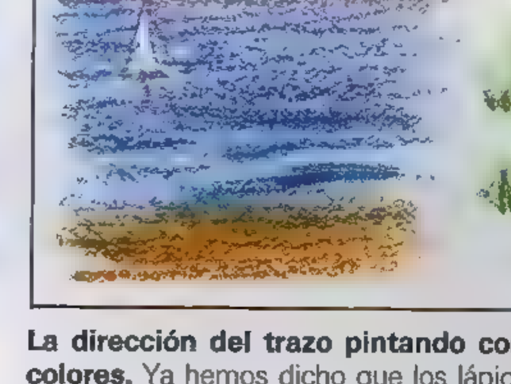


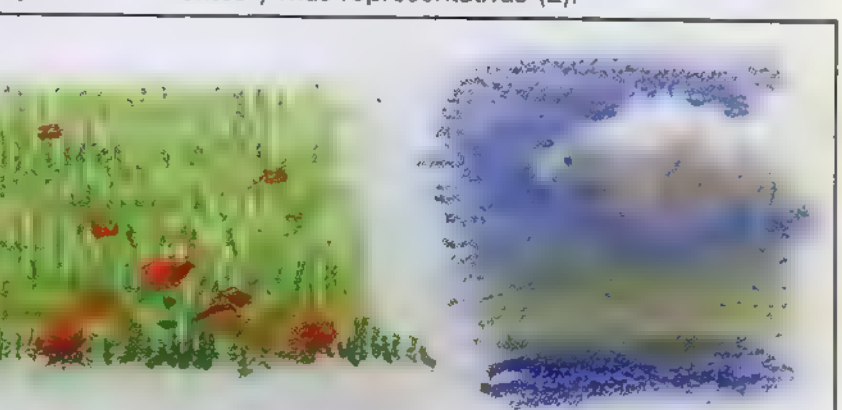
y práctica de los colores. Esta gama de colo- espectro (fig. 289) ha sido resuelta con el uso vo de tres lápices de colores: amarillo, púrpura n claro) y azul medio. El espectro de la figura siguiente (290) ha sido dibujado, pintado, con doce lápices de colores diferentes. Es evidente que en esta última imagen existe una mayor variedad de colores y riqueza de matices. Estudie y compare, por ejemplo, la gama de verdes, azules, morados y violetas, llegando a la conclusión de que trabajando con más colores se obtienen mejores resultados.



s de colores acuarelables... hasta cierto pun- el resultado de unas pruebas de color resueltas ices de colores acuarelables, comparadas con uestras pintadas con colores a la acuarela reales 1). Vemos primero un grisado pintado con lápiz de color azul (A) y a continuación el mismo grisado después de disolver el color con un pincel cargado de agua (B). He pintado seguidamente una aguada azul con color a la acuarela llegando a este resultado (C). Con un lápiz de color carmín oscuro he dibujado un degradado que luego he disuelto con el pincel y agua (D). He acabado el mismo degradado con acuarela y color carmín de garanza. Es evidente que las muestras con colores a la acuarela son más limpias, más transparentes y más representativas (E).

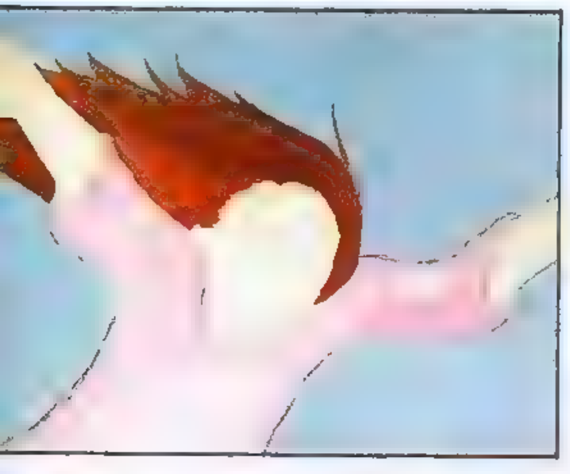






do una aguada con lápiz de color acuarela- aquí una técnica muy agradecida, particular- para aguadas de tamaño reducido resueltas con color. Es tanto o más fácil que una aguada e.

La dirección del trazo pintando con lápices de colores. Ya hemos dicho que los lápices de colores pintan y dibujan: el trazado, el dibujo hecho de trazos, es siempre visible. Por eso es importante cuidar y estudiar la dirección del trazo para explicar mejor la forma. En el mar, el trazo será siempre horizontal. En un prado con césped, la solución vendrá siempre dada por pequeños trazos verticales. En el cielo, trazos horizontales; en las nubes, trazos envolventes, etc. Más adelante seguiremos hablando de la dirección del trazo.







ices de colores como medio auxiliar. Los res modernos pintan generalmente con acua- da del tipo anilina, como podemos ver en esta e María Rius (294). Es corriente la aplicación de líquida con pinceles muy finos para dibujar los perfiles de la nariz, los ojos, la boca, etc... y el acabado con toques de colores al pastel —mejillas rosadas— y con lápices de colores, en este caso, los mechones del cabello (fig. 295).

Acabado con lápices de colores de dibujos realizados con rotuladores. Con lápices de colores claros: amarillo, blanco, rosa, etc... se suele pintar encima de zonas oscuras en dibujos con rotuladores, para representar niebla, o, como en este caso, los efectos de un géyser. (Dibujo de Claude de Seynes).

dibujando/pintando con lápices de colores

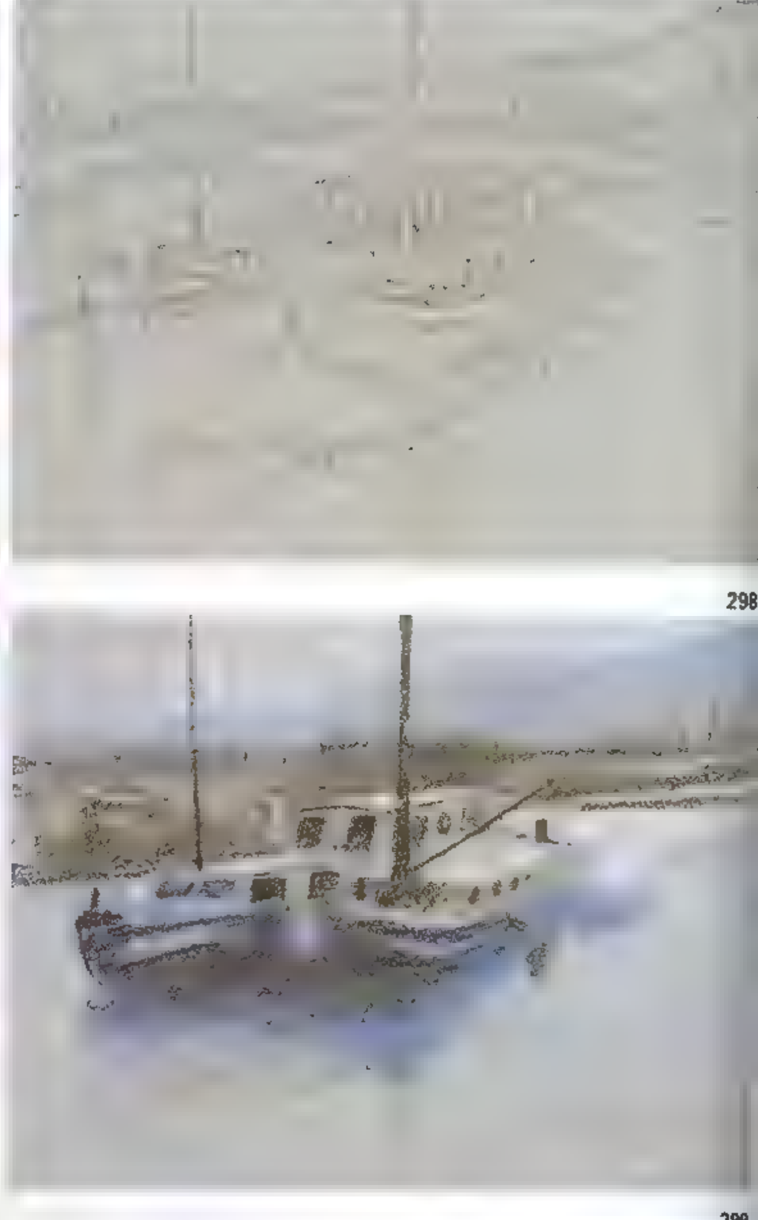
Un tema como éste —"Embarcaciones en el puerto de Amsterdam"—, con este tema de *colores quebrados,* grises (que para lograr una mejor armonización de color yo dibujé sobre papel Canson de color gris), puede ser dibujado, sin duda, con sólo tres lápices, tres colores primarios; *amarillo, púrpura* y *azul medio.* Pero en cualquier caso, y particularmente en éste, es más práctico y más eficaz dibujar con colores directos, sin condicionamientos, libremente, evitando mezclas con las que, a veces, es difícil, por no decir imposible, lograr el matiz exacto o el color ideal que uno imagina mientras pinta ante el modelo.

Vea en la figura adjunta 297, los colores con los que he pintado este ejemplo. Fíjese que además del nombre y la muestra indico el número del color (de la gama Faber-Castell Polychromos, surtido de 60). Observe, de paso, que el último de la lista es *tinta blanca* (puede ser también *gouache blanco*) que me ha permitido realzar con el pincel, mejor que con lápiz blanco, los brillos más acentuados en el agua, primer y último término, y los planos iluminados de las embarcaciones, barandillas, palos, etc...

COLORES FABER CASTELL POLYCHROMOS USADOS PARA PINTAR ESTE TEMA

Blanco, 101
Ocre, 184
Ocre quemado, 167
Sombra tostada, 180
Sepia, 175
Carmín claro, 127
Azul cielo, 146
Azul cobalto, 144
Azul Prusia, 151
Gris plata, 196
Gris medio, 197
Gris oscuro, 198
Negro, 199
Tinta blanca

297



298

299



300

Figs. 298, 299, 300. "Embarcaciones en el puerto de Amsterdam". Sobre papel Canson mi-teintes de color gris, dibujo el tema con un lápiz *gris plata 196.* Empiezo pintando la silueta de las casas del fondo con *azul cielo 146.* Realzo con *blanco 101,* el cielo, el agua, degradando desde el fondo hasta primer término las luces de las embarcaciones, etc... Paso seguidamente a los cascos y reflejos oscuros de las embarcaciones en el agua, primero con *azul Prusia 151,* después con *gris oscuro 198* y *negro 199.* Observe que quedan pequeños reflejos en los que puede verse el azul. *Gris medio 197* y *oscuro 198* en el puerto, detrás de las barcas. *Gris medio* también en el primer término del agua, dejando algunas franjas claras, representando el movimiento del agua. *Ocre 184, ocre quemado 167, sombra tostada 180,* ligeros toques de *carmín 127...* y finalmente *tinta blanca* en brillos más luminosos: agua de primer y último término, encima de las barcas, barandillas, palos, etc.

lápices de colores acuarelables

He aquí un medio, el de los lápices de colores acuarelables, que permite degradar, perfilar, construir, mediante trazos y que, además, permite el uso del pincel y del agua disolviendo los colores como si uno pintara la acuarela.
¿Una técnica mixta? Sí; son dos procedimientos en uno y son prácticamente inseparables. Porque, desde luego, es posible dibujar-pintar un tema con estos lápices acuarelables... como si no fueran acuarelables; pero no sería lógico pintar *una acuarela* con lápices acuarelables cuando uno sabe perfectamente que no es posible obtener con ellos las calidades de la pintura a la acuarela.
Técnica mixta. Sí. Y ha de ser evidente: han de verse zonas en que se han acuarelado los trazos de los lápices (como en el cielo del paisaje adjunto), y han de verse partes con grisados y degradados en las que se vea el trazo realzado por la textura del papel (como en los árboles, los vehículos, la tierra del mencionado paisaje, fig. 303).

Fig. 301. El dibujo previo para pintar con lápices de colores no debe ser realizado con lápiz plomo de grafito, cuya grasa ensuciaría los colores. Puede hacerse, en este caso, con un lápiz *azul cielo 160*. Observe que con este mismo lápiz he trazado las sombras que ofrece este mismo tema

Fig. 302. He aquí un primer estado de color, sin intervención del agua y del pincel todavía. Observe que las zonas que luego serán acuareladas (como el cielo) ofrecen una mayor regularidad de trazados y grisados.

Fig. 303. (Abajo). En esta última fase he acuarelado con el pincel y agua el cielo y las sombras de la iglesia, así como el suelo; y con menor dedicación el resto del dibujo incluyendo los árboles. Cuando las zonas acuareladas se han secado del todo, he resuelto el acabado final directamente con trazos de lápiz, tratando de que sean evidentes en el dibujo terminado.

301

302

303



Fig. 304. COLORES ACUARELAS CARAN D'ACHE, PRISMALO II BLANDOS, USADOS EN ESTE DIBUJO

Ocre, 035	Verde oscuro, 229
Caqui, 249	Gris medio, 005
Siena, 059	Azul sombra, 141
Púrpura, 090	Azul cielo, 160
Carmín, 080	Negro, 009
Verde amarillo, 245	Blanco, 001

rotuladores

He aquí un instrumento de dibujo usado actualmente en arte comercial y publicitario (en especial para proyectar secuencias de *spots* de T.V.), además de proyectos de arquitectura, decoración, murales, etc...
El rotulador es un invento japonés de los años 60. Una especie de pluma-fuente, con un depósito constituido por una mecha que almacena la tinta y que conecta con un palillo de poliester, en el que un conjunto de microagujeros transporta la tinta a la punta. La tinta está hecha básicamente de pigmentos y alcohol, en realidad de *xileno,* solución parecida al alcohol. Además de rotuladores de alcohol, los hay, también, de agua, destinados generalmente a los niños. Se fabrican rotuladores con tres puntas y gruesos diferentes: punta ancha para llenar rápidamente espacios anchos; punta media para pintar pequeños detalles; y punta fina para dibujar y perfilar contornos.
En el mercado hay cinco marcas importantes (vea recuadro adjunto) destacando la inglesa Magic Marker por su presentación (123 colores) y la americana Pantone (203 colores de punta ancha y 223 de punta fina). Digamos por último que se fabrica un papel especial para dibujar con rotuladores, llamado *Marker* o *Feutre* y que en su defecto puede usarse un papel muy satinado como el Bristol (el *couché* no es apropiado).

Fig. 305. Vea en este recuadro las marcas más importantes de rotuladores de alcohol, indicando la procedencia y el número de colores.

MARCAS MAS IMPORTANTES DE ROTULADORES

Marca	Procedencia	Número de colores
AT Marker	USA	200
Edding 600	Dinamarca	80
Magic Marker	Gran Bretaña	123
Mecanorma (Art Marker)	Francia	116
Pantone de Letraset	USA	203

306



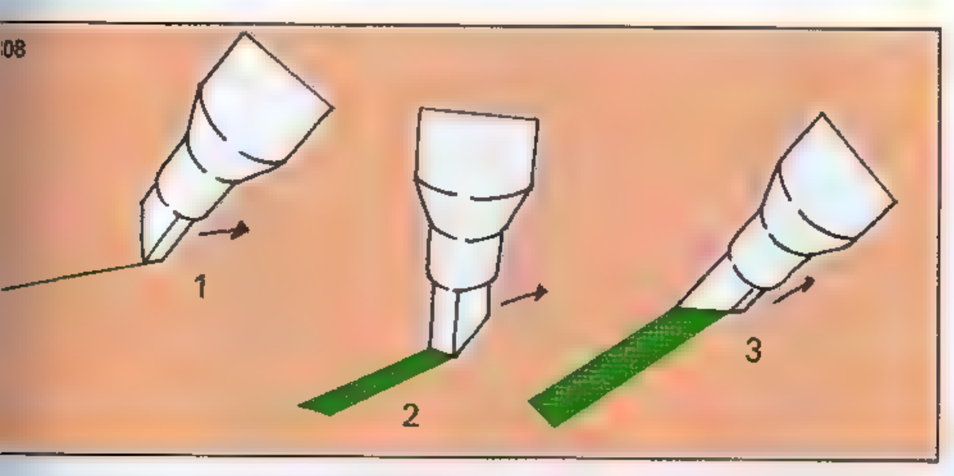
Fig. 306. Vea en esta ilustración las marcas y formas de rotuladores más importantes con las tres versiones de punta ancha, media y fina. Observe el diseño especial del rotulador Magic Marker, constituido por un amplio tintero o depósito de tinta del que arranca la mecha que permite dibujar y que, en caso necesario, permite desenroscar el tapón del tintero y cargar y pintar con pincel directamente

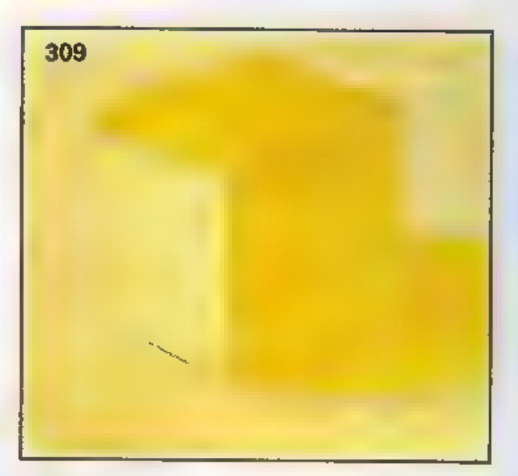
307

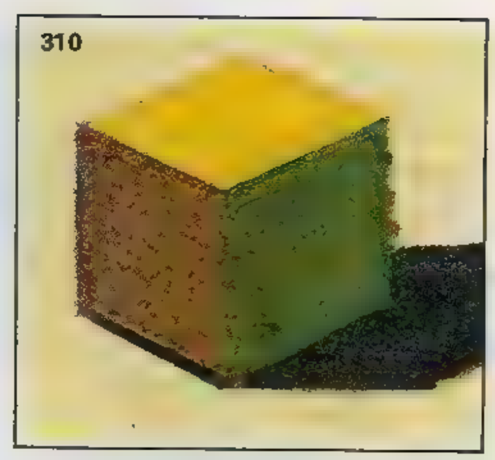


Fig. 307. Claude de Seynes. "La casa de Louisiana". De Seynes es un experto en rotuladores, autor junto a Jean Naudet del libro *Así se pinta con rotuladores*, de Parramón Ediciones. De Seynes establece en dicho libro el siguiente surtido mínimo de rotuladores
Amarillo pálido
Amarillo denso
Naranja pálido
Rosa pálido
Rojo medio
Rojo cadmio
Malva
Azul pálido
Azul vivo
Verde azul
Azul de Prusia
Verde pálido
Verde medio
Verde oscuro
Verde abeto
Beige ligero o Marfil
Beige intenso o Arena
Marrón rojo
Sepia
Carne
Gris frío ligero
Gris frío intermedio
Gris cálido ligero
Gris cálido intermedio

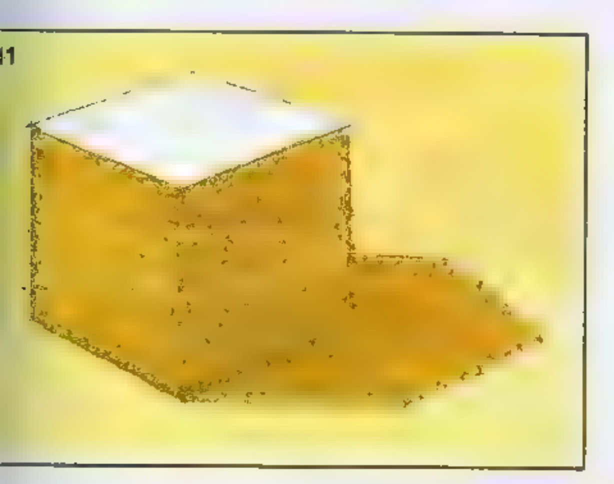
técnicas del dibujo con rotuladores







s maneras de dibujar con el rotulador. La punta cha, rectangular, de un rotulador, permite dibujar tres hos de trazo: trazo fino, con el canto de la punta (1), o medio con el lado frontal más estrecho (2); y trazo ancho con el lado lateral inclinando el rotulador (3). **En cualquier caso hay que pintar de menos a más, de claro a oscuro.** Al igual que con la pintura a la acuarela, pintando con rotuladores, no hay color blanco. El blanco es el del papel; los colores son transparentes y por lo mismo no es posible pintar con un color claro sobre un color oscuro; y en cualquier caso, hay que pintar de menos a más, de claro a oscuro.

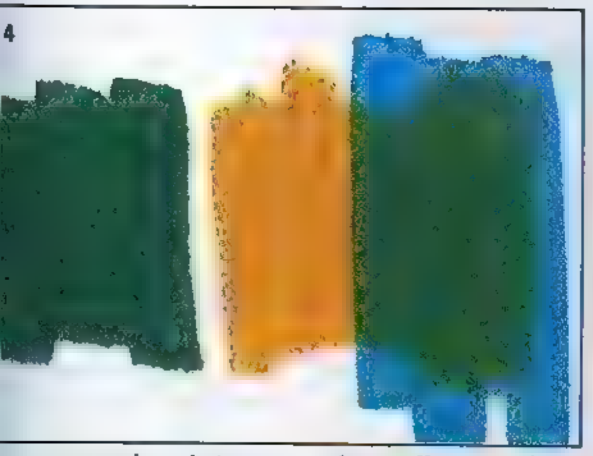


312

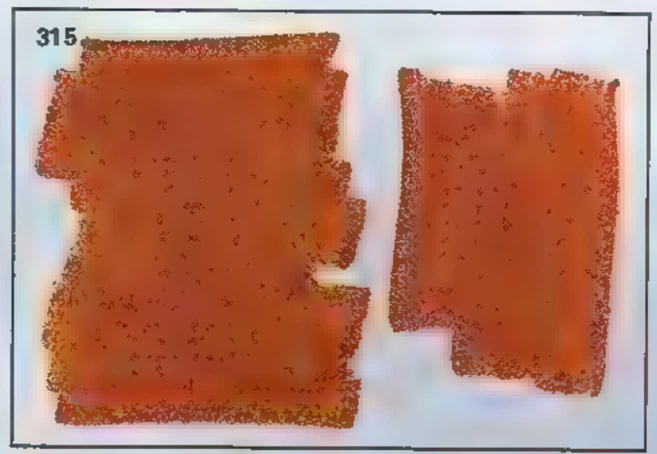
313

nsificando el tono con el mismo color. Un mis- color aplicado en capas sucesivas oscurece el tono mismo, según puede ver en estas imágenes, la de izquierda con una sola capa y la de la derecha con varias capas que intensifican el tono.

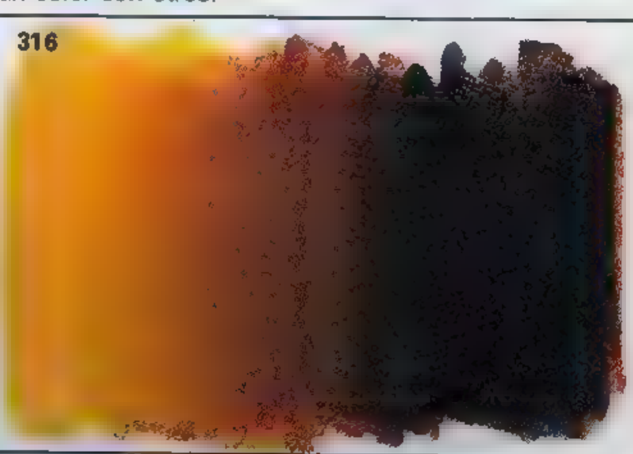
Mezcla de colores por transparencia. La tinta de rotuladores es transparente; la mezcla de colores puede hacerse como en la pintura a la acuarela, por superposición de una o varias capas de color o por fusión de un color con otros.



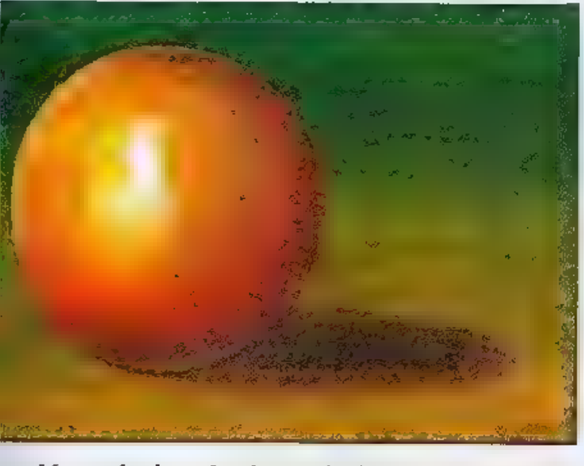
mpre es mejor pintar con colores directos. Aun- casi siempre es posible componer un color determi- o mediante la mezcla de dos o más colores, es enble trabajar con un color. Por esto las buenas cas ofrecen hasta 200 colores diferentes



Cómo pintar un fondo o una zona de color regular. Como vemos aquí, lo más corriente es dibujar trazos paralelos, horizontales, diagonales o verticales con un rotulador de punta ancha y con la rapidez suficiente para que la cinta de un trazo se fusione con el siguiente.



Degradados de color con rotuladores. Este degradado ha sido pintado con tres colores con relativa facilidad y con la sola exigencia de trazar rápidamente fusionando la tinta de los tres colores cuando todavía no se habían secado del todo.



cación práctica de degradados con rotulado- El degradado del fondo ha sido resuelto mediante s horizontales y reservando el círculo de la esfera. ha sido dibujada con trazos envolventes. Después a dibujado la sombra proyectada por la esfera.



Retoque con tinta blanca o gouache. El círculo blanco de la taza y el del plato han sido retocados con tinta blanca *Ecoline*. El brillo de la esfera anterior ha sido retocado también con tinta blanca. Es un truco admitido en los dibujos con rotulador.



Retoques de acabado con lápices de colores. Es un recurso habitual entre los expertos en ilustraciones realizadas con rotuladores el uso de lápices de colores para trazar líneas o dibujar pequeñas formas con lápices de colores claros sobre fondos oscuros o viceversa.

dibujo a la aguada

Como usted sabe, la *aguada* es una acuarela sin color; un dibujo realizado con pincel, agua y uno o dos colores, negro solo, o negro y sepia, pardo oscuro y sepia. Estos colores son generalmente colores a la acuarela; pero una aguada puede realizarse también con tinta china negra, o sepia, pincel y agua, a condición entonces de que el agua sea destilada, ya que con agua corriente la tinta china puede cortarse.

La práctica de la aguada es un paso obligado para aprender a pintar a la acuarela. Se comprende: las técnicas de la acuarela son las mismas que las de la aguada, sólo que la aguada no presenta los problemas del color, es decir, mezclas de colores, contrastes de colores, armonización de colores, etc... Lo cual no deja de ser una ventaja: se aprende por la técnica –la aguada– y se aprende después a pintar –la acuarela–.

Pero aparte esta oportunidad, la aguada es un medio en sí misma, un procedimiento con el que han dibujado todos los grandes maestros antiguos y modernos, desde Leonardo y Miguel Ángel a Van Gogh y Picasso, pasando por Rubens, Rembrandt, Lorrain, Constable, Goya, Delacroix, Manet...

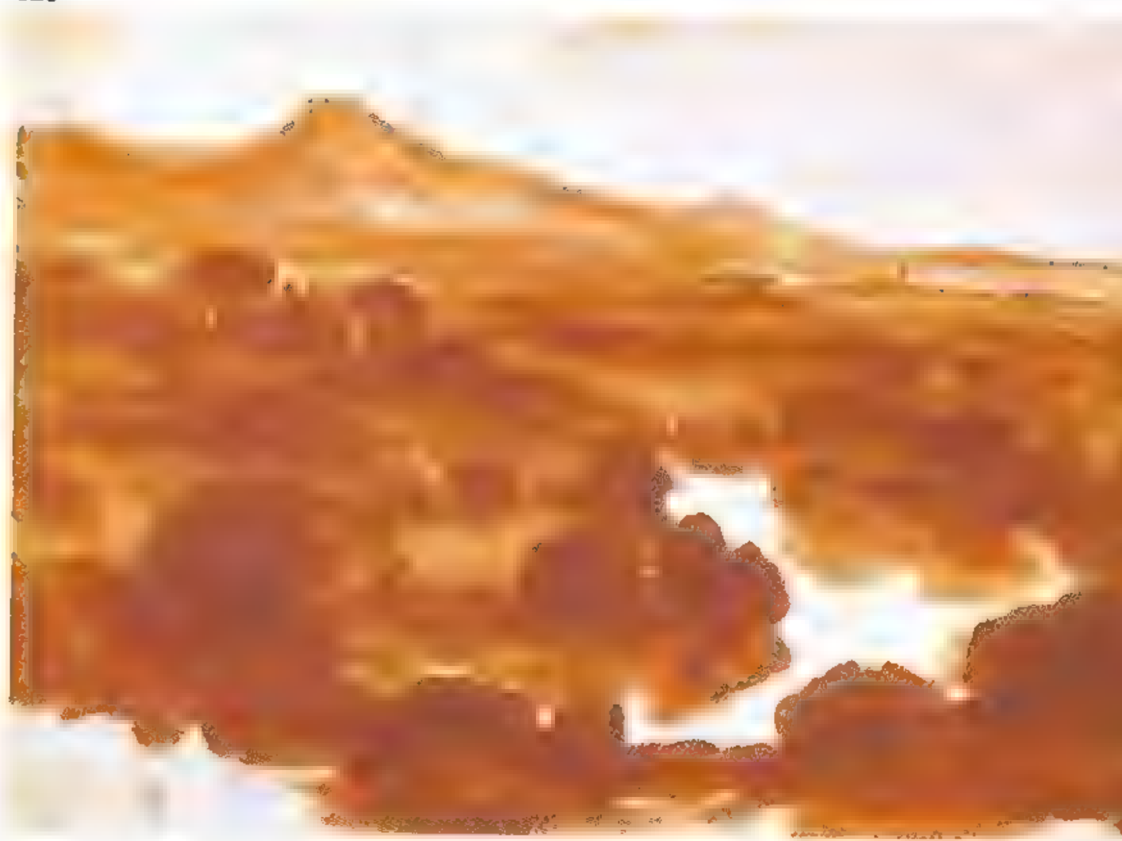
Vamos a estudiar seguidamente las técnicas de la aguada... con colores a la acuarela y vamos a hacerlo de una manera práctica: *haciéndolo.*

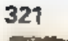
Fig. 320. Claude Lorrain. "Paisaje con un río, vista del Tíber desde Monte Mario, Roma" Museo Británico, Londres

Fig. 321. John Constable. "Árboles junto a un río". Sepia 20,3 × 16,2 cm. Victoria and Albert Museum, Londres

Fig 322. Xu Hong. "Grup caballos" (fragmento). D bum de pinturas del artista lección privada.

320





321



322



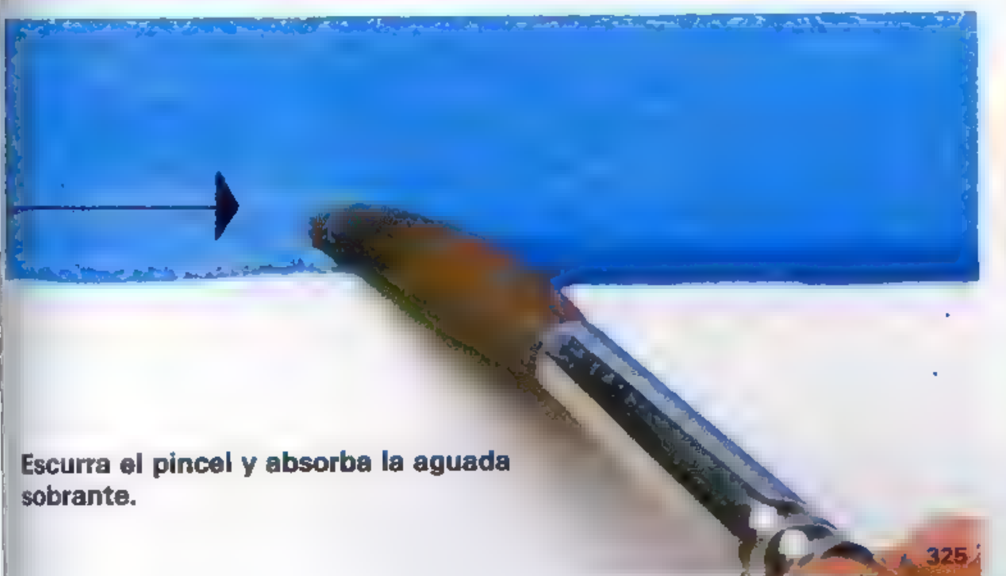
técnicas a la aguada



Primero, pinte de lado a lado con un pincel del número 12, en sentido horizontal, una franja de color azul de unos 2 ó 3 cm.

323

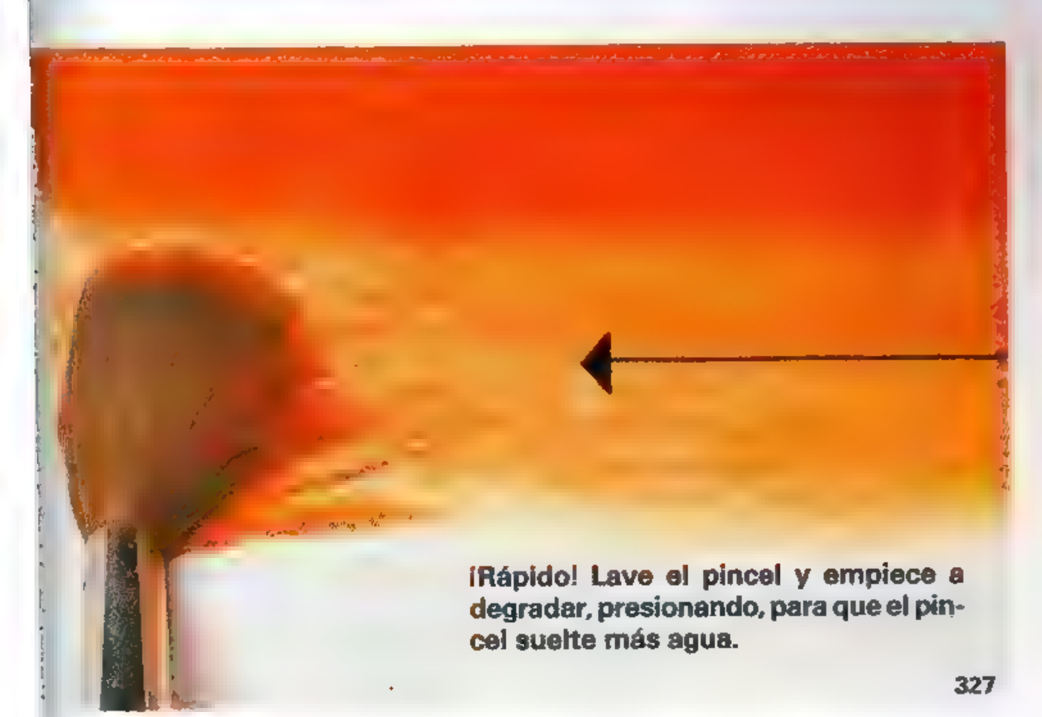
Fig. 323. **Lavado del medio tono en seco.** Pinte con un grisado de unos 15x15 cm. Prepare en un pocillo la cantidad suficiente de aguada azul cobalto. Cargue el pincel con bastante color y empiece a pintar, en la cabecera del recuadro, en sentido horizontal y de izquierda a derecha, una franja de unos 2 ó 3 cm de ancho.



Escurra el pincel y absorba la aguada sobrante.

325

Fig. 325. Absorba ahora el color acumulado en el límite inferior del lavado, para lo cual deberá escurrir parte de la carga líquida del pincel y pasarlo por el límite mencionado. Ha de lograr finalmente un lavado de medio tono regular y uniforme, cosa que depende, en gran parte, de la carga del pincel, de la inclinación del tablero y de la calidad del papel



¡Rápido! Lave el pincel y empiece a degradar, presionando, para que el pincel suelte más agua.

327

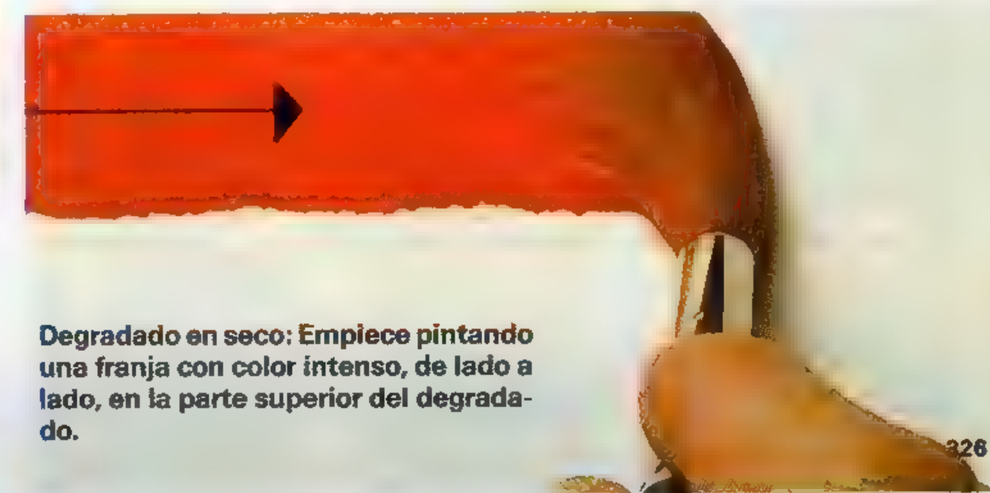
Fig. 327. Lave el pincel, escúrralo ligeramente en el borde del frasco del agua y aplíquelo en la mitad inferior de la franja roja, disolviendo y degradando hacia abajo, pintando siempre de lado a lado en sentido horizontal, presionando para que el pincel descargue más agua... ¡Todo esto muy rápido!



Siga pintando en sentido vertical, de arriba abajo, manteniendo la carga del pincel para pintar siempre en húmedo.

324

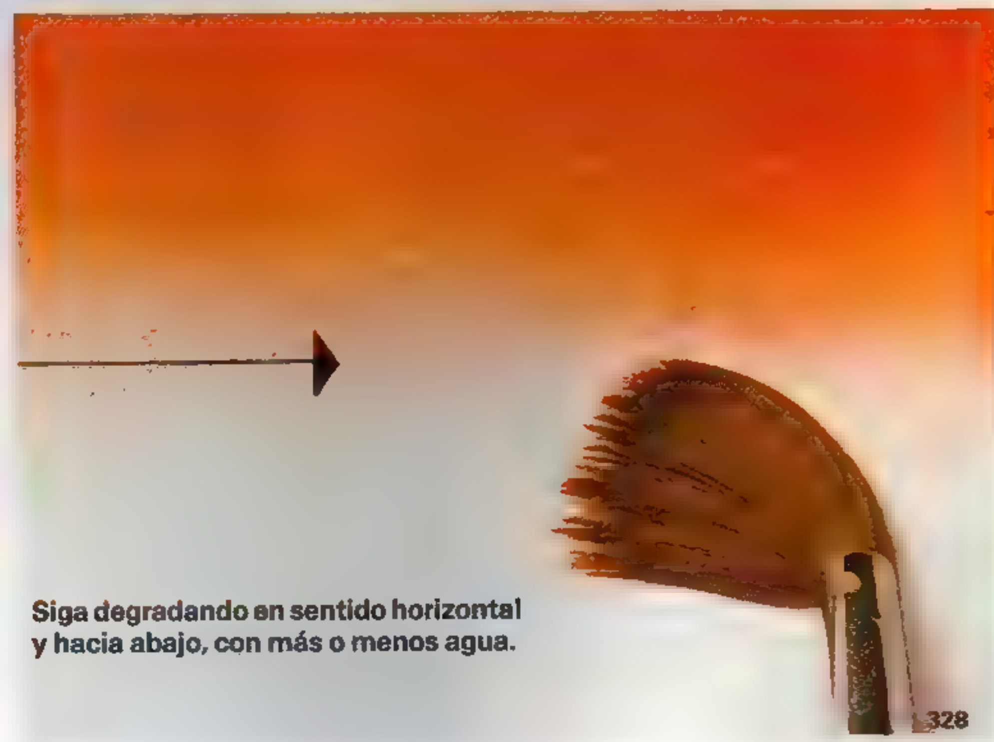
Fig. 324. Deberá pintar desde el principio con el tablero ligeramente inclinado a fin de que la aguada se acumule en el borde inferior, pero evitando el chorreo de la misma para lo cual deberá controlar la inclinación en más o en menos del tablero de dibujo. Se trata ahora de mantener la humedad, trabajando deprisa, desplazando la aguada, pero ahora hacia abajo, pintando en sentido vertical, manteniendo siempre suficiente color en el límite de la zona inferior.



Degradado en seco: Empiece pintando una franja con color intenso, de lado a lado, en la parte superior del degradado.

326

Fig. 326. **Degradado en seco.** Puede pintar con el color rojo de cadmio o bermellón, en un recuadro como el anterior, de unos 15x15 cm. Empiece pintando una franja cargada de color en la parte superior del recuadro.



Siga degradando en sentido horizontal y hacia abajo, con más o menos agua.

328

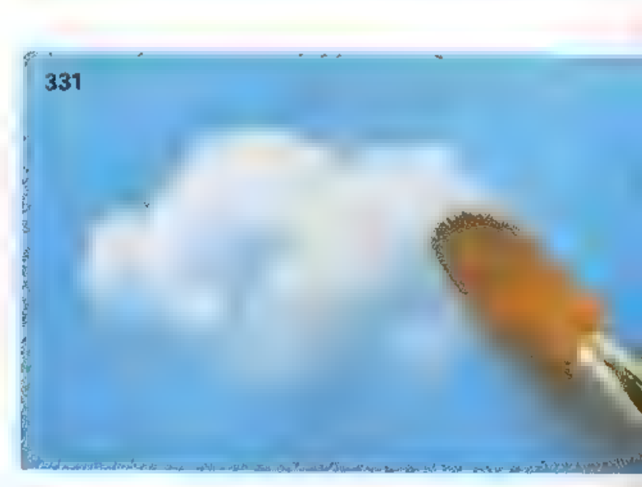
Fig. 328. Lave el pincel, controle la cantidad de líquido, insistiendo, retocando.. siempre de lado a lado, y hacia abajo, dosificando el agua, absorbiendo si fuera necesario y trabajando preferentemente la zona inferior, única que en estos momentos admite la reiteración y el retoque.

técnicas a la aguada

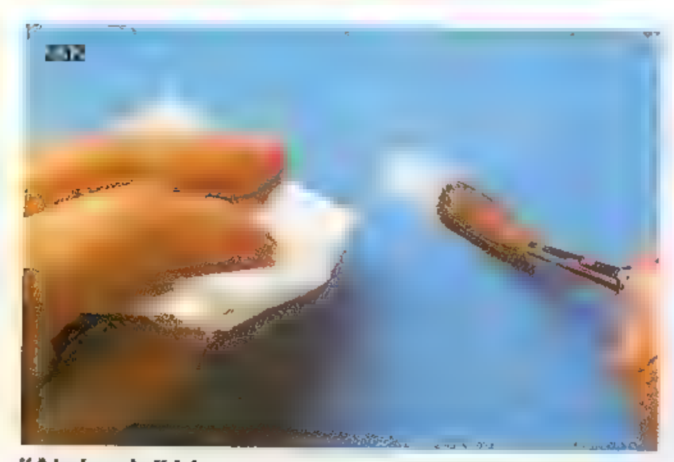




"Abriendo" un blanco en una aguada húmeda. Dibujando a la aguada o pintando a la acuarela, se presenta la necesidad de "abrir" un blanco en una aguada todavía húmeda. Pues bien: lave el pincel, escúrralo con un papel absorbente y aplíquelo sobre la aguada para que el pincel, actuando como una esponja, absorba el tono y recupere el blanco del papel

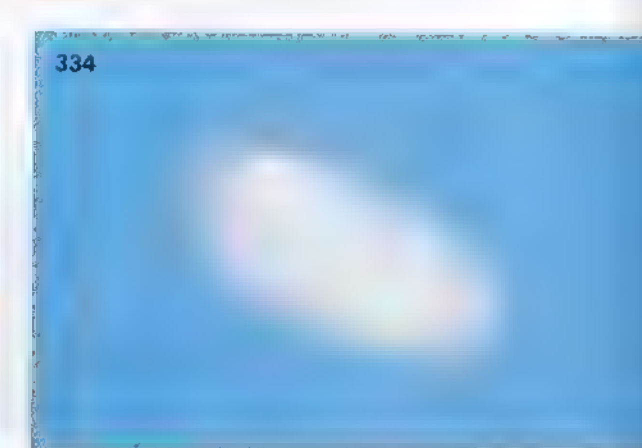


"Abriendo" un blanco y dibujando una nube. E mismo sistema, pero controlando la absorción de tono le permitirá dibujar formas determinadas como en este caso la forma y el volumen de la nube.



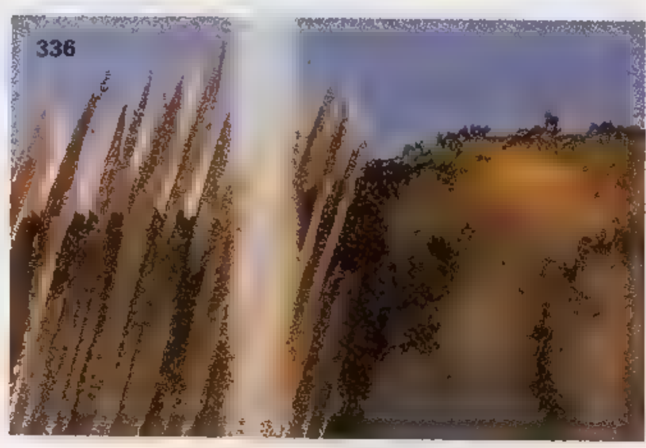


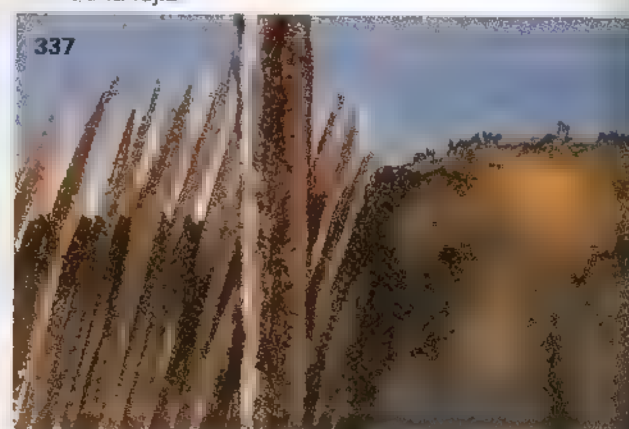
"Abriendo" blancos en seco. En una aguada que ya se ha secado, es igualmente posible "abrir" blancos El primer paso consiste en humedecer la zona con el pincel y agua limpia, frotando al propio tiempo con el pincel para reblandecer y desprender partículas de tono o color. Seguidamente, con un papel absorbente doblado en varios pliegues, se absorbe el agua con las partículas de color desprendido, repitiendo la operación dos o más veces, hasta "abrir" el blanco deseado.



Más rápido y efectivo con lejía. La lejía común, rebajada un 50 % con agua, y aplicada a una aguada seca, es más rápida y efectiva. Pero el pincel ha de ser de pelo sintético, único pelo que resiste el efecto corrosivo de la lejía







Ejemplo práctico: "abriendo" un blanco en seco para dibujar una forma. Vamos a hacerlo con todos los medios necesarios: primero con agua, después con lejía rebajada y, desde el comienzo, con un pincel de pelo sintético más duro, con más temple, que permite restregar con más fuerza para desprender mejor el color. El proceso es el mismo: se humedece la zona con agua abundante durante unos dos o tres minutos, se altera la humectación con la absorción, mediante el papel absorbente, reforzando la operación con lejía si hiciera falta. Finalmente, cuando la superficie del papel se ha secado completamente, se retocan los límites del fondo y se dibujan las formas deseadas. En este caso e tronco de un árbol.

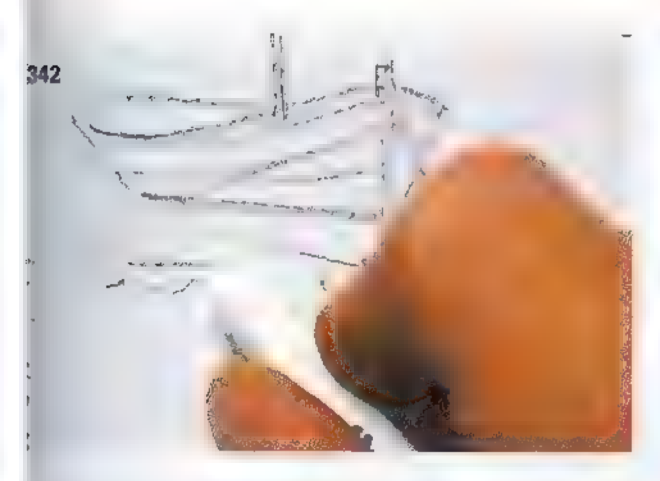








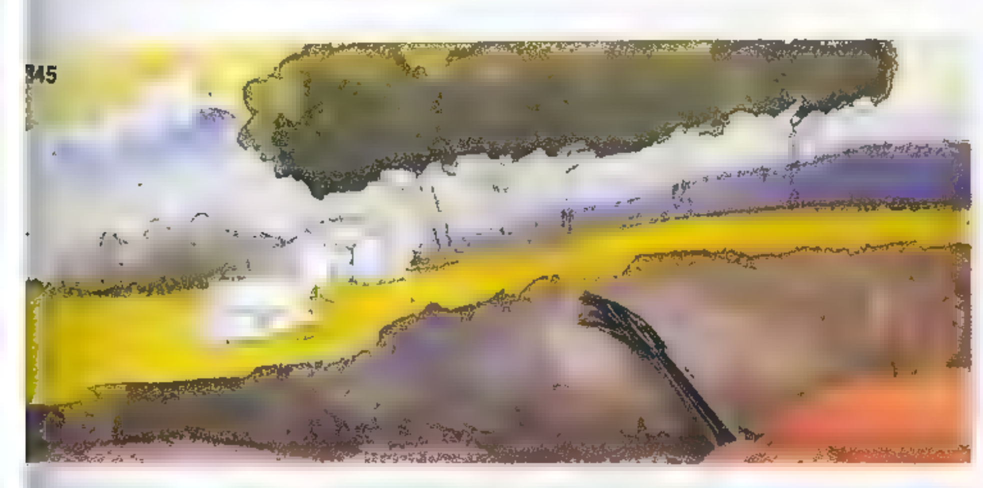
Reserva de blancos con goma líquida. La goma líquida es un producto con el que pueden reservarse líneas, brillos, pequeñas formas. La goma líquida se aplica con un pincel de pelo sintético, y se elimina, cuando ha secado, con una goma de borrar corriente. Vea en estas imágenes, de izquierda a derecha, aplicación de la goma líquida en el dibujo inicial de unas margaritas (fig. 338); la posibilidad, a continuación, de pintar alrededor y por encima de la goma líquida sin alterar la eficacia de ésta (fig. 339); la apariencia del dibujo cuando se elimina la goma líquida con la goma de borrar ofreciendo el blanco de las partes reservadas (fig. 340) y finalmente el acabado en este caso pintando las corolas, armonizando el color y el contraste, etc.

342 

343 

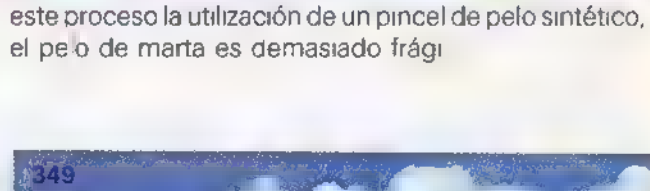
344 

eserva de blancos con color a la cera blanca. Se intan" con cera blanca, en el dibujo terminado, las neas, puntos o pequeñas formas que han de ser reservadas, pudiendo pintar seguidamente con la aguada, pasando por encima, y apareciendo los blancos reservados, debido a que la cera forma una capa impermeable que rechaza el agua de la acuarela.

345 

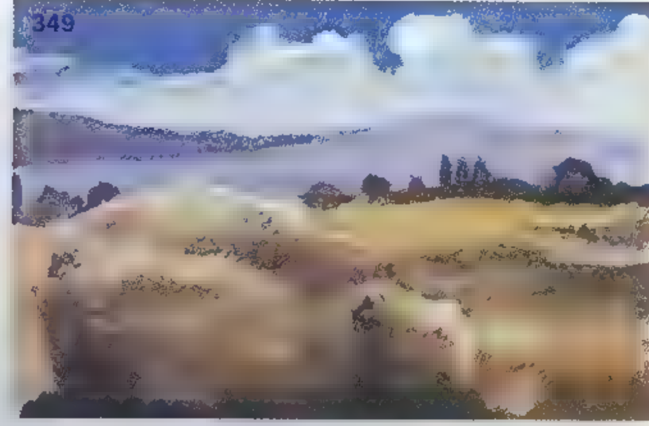
346 

sencia de trementina para obtener efectos especiales. Aplicando esencia de trementina, en una zona ción pintada, se obtienen manchas irregulares de color claro, decoloraciones y formas imprevistas que vuelven el estilo más expresivo y hacen resurgir la textura de las superficies pintadas. Se recomienda para este proceso la utilización de un pincel de pelo sintético, el pelo de marta es demasiado frágil



347 

348 

349 

Frottis" o técnicas de pincel seco. Consiste en intar con el pincel casi seco de tal manera que, frotándolo sobre el papel, haga reaparecer la textura rugosa e la base, como puede constatarse en este ejemplo.

Efectos de textura con agua. Pintando con acuarela húmeda pueden lograrse bellos efectos de textura cargando el pincel de agua limpia y aplicándola en zonas recién pintadas. Esta técnica produce manchas y efectos especialmente contrastados. Un color y un estilo de pintura muy interesantes.

350 

351

352

fectos especiales con sal de cocina. Arrojando sal obre una aguada de tono medio, el pigmento queda bsorbido y se forman unas curiosas manchas de color más claro. Se pueden aplicar estos efectos a los fondos, muros, suelos, montañas, etc., pintados a la aguada con lo que se logran sorprendentes resultados. Una vez seca la aguada, es suficiente sacudir la sal con el dorso de la mano y pintar por encima si es necesario.

la técnica de la aguada en la práctica

Cubo, cilindro, pirámide y prisma rectangular. Cuatro formas básicas con las que vamos a realizar un ejercicio práctico de dibujo a la aguada, resumiendo las enseñanzas anteriores. Veamos primero el material necesario (figura adjunta número 353):

Papel de dibujo para pintar a la acuarela
Una hoja de papel de dibujo color beige (miteintes)
Rollo de papel absorbente
Frasco con agua
Paleta (en la foto caja-estuche Schmincke)
Lápiz H
Goma de borrar
Acuarela color azul cobalto
Acuarela tierra sombra quemada
Pincel pelo de marta n.º 8
Pincel pelo de marta n.º 14
Pincel pelo sintético n.º 12

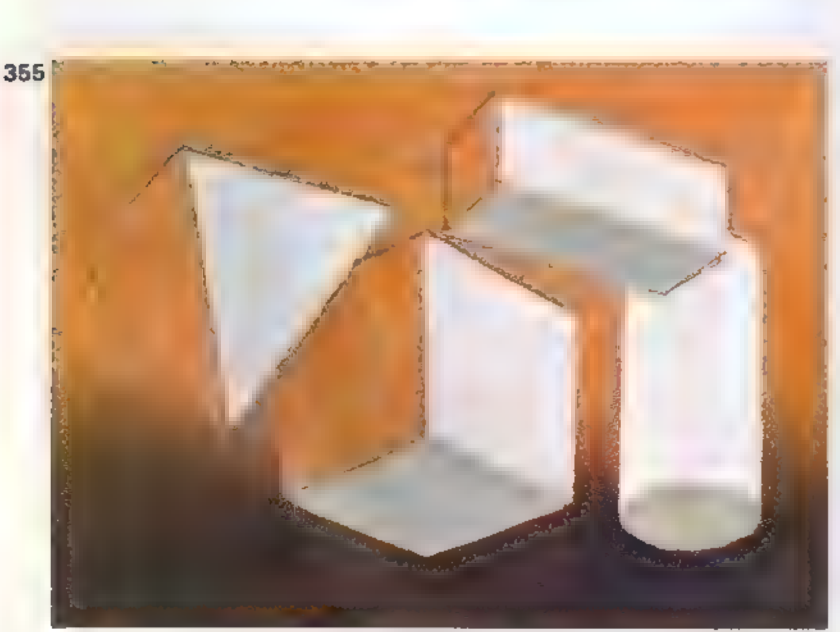
Vea en la página siguiente (fig. 354), a escala reducida, los esquemas correspondientes para construir estas formas básicas mencionadas. Para ésta y otras prácticas que realizaremos en páginas siguientes es conveniente que construya usted mismo estas figuras. Vea (fig. 357) el dibujo terminado deduciendo del mismo la forma de iluminación lateral-frontal, la posición de las formas, el punto de vista, etc.
Se trata, pues, de dibujar-pintar a la aguada esta naturaleza muerta de formas básicas, con los dos colores mencionados. Yo mismo lo he hecho para poder explicar el proceso siguiente.

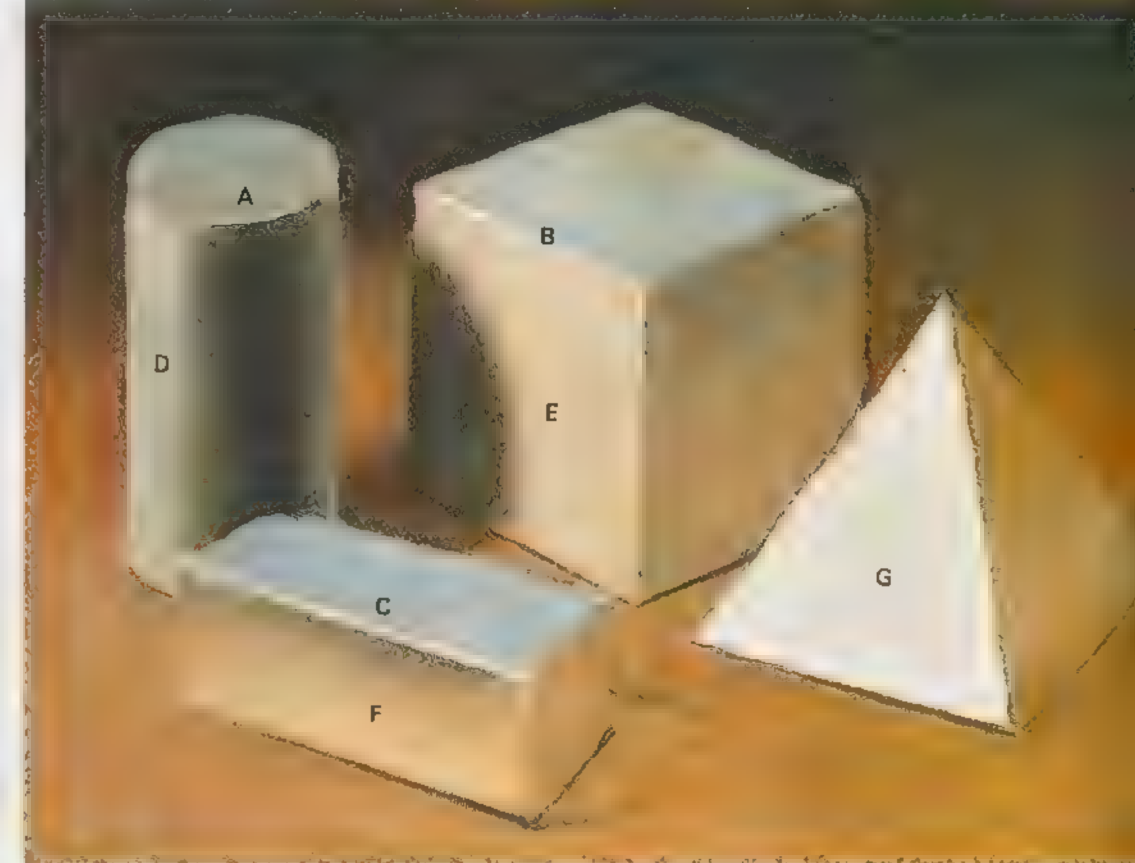


Fig. 353. (Arriba). Materiales y utensilios para la realización de este ejercicio.

Fig. 354. (Página siguiente, arriba). Para construir estos modelos utilice cartulina; córtela con «cutter» o cuchilla; procure realizar un trabajo pulcro para conseguir unas formas geométricas perfectas. No es difícil, simplemente laborioso

355





DIBUJANDO A LA AGUADA UNA NATURALEZA MUERTA DE FORMAS BASICAS

Empiece por experimentar en papel aparte la gama de colores que puede usted lograr con el *azul cobalto* y la *tierra sombra quemada*. Comprobará que la mezcla de ambos proporciona una gama completa de grises neutros, además de negro y de grises cálidos o fríos, así como gamas de azules y de sienas, según que domine un color u otro con más o menos agua, etc... Tenga en cuenta ahora el siguiente proceso:

Fig. 355. He dibujado primero el modelo con un lápiz H...; bueno, déjeme decirle que empiezo a pintar con el dibujo cabeza abajo para controlar mejor los diferentes degradados. Inicio a la aguada con un degradado de fondo color tierra sombra intenso en la parte superior, pintando con el mismo las sombras propias del cubo, el prisma y la pirámide. Espero que se seque y, después de humedecer con goma líquida el fondo, parte superior, pinto gris oscuro, casi negro, cálido, el degradado de esta zona (sigo con el dibujo cabeza abajo). Espero que se seque y termino con el gris frío de las caras superiores del cubo, el cilindro y el prisma (continúo pintando al revés).

Fig. 356. Resuelvo el gris cálido, muy claro, de las caras D,E,F, reservando de paso los brillos de las aristas A,B,C. Pero fíjese que dejo en blanco puro el triángulo de la pirámide. De nuevo hay que esperar el secado. Humedezco con agua limpia el cuerpo del cilindro (D) y la cara del cubo, y pinto sobre húmedo el degradado del cilindro y la sombra proyectada del mismo sobre el cubo.

Fig. 357. Con el dibujo cabeza abajo resuelvo las sombras del cubo, la pirámide y el prisma: un gris azulado, degradado de arriba abajo. Espero que se seque y, previa humectación de la zona, pinto las sombras proyectadas sobre el suelo de las cuatro formas básicas, con un gris intenso, cálido, con dominante de color *tierra sombra*. El dibujo ya está acabado: puede girarlo cabeza arriba.

35

75mm

80mm

95mm

50mm

35mm

85mm

95mm

160mm

35



colores a la cera y pasteles al óleo

Los colores a la cera están hechos básicamente con pigmentos y cera. Los pasteles al óleo con pigmentos y aceite. La *encáustica* (pintura a la cera) es un medio tan antiguo como el arte de Egipto, Grecia y Roma: se conoce desde unos 500 años antes de Jesucristo. Los pasteles al óleo es un invento de nuestro tiempo, de hace unos veinte años; los pasteles al óleo se asocian, como su nombre indica, a los colores al pastel: un medio tradicional que nada tiene que ver con los colores a la cera.

Y, sin embargo, a pesar de estas diferencias, los colores a la cera y los pasteles al óleo son dos procedimientos cuyas posibilidades y técnicas son prácticamente las mismas. Vea estas características comunes a ambos medios:

Los colores a la cera y los pasteles al óleo pintan por frotación y pueden ser difuminados con los dedos.

Ambos medios son cubrientes: puede pintar con colores claros sobre colores oscuros.

Tanto los colores a la cera como los colores al óleo son difíciles de borrar; antes de borrar con una goma de plástico hay que rascar con un «cutter» o cuchilla para llevarse la cera o grasa del medio.

El raspado con la cuchilla recupera el grano del papel, lo que permite pintar encima con una influencia mínima del color anterior.

Si se cubre un color claro con un color oscuro y se dibuja encima de éste con una lanceta o cuchilla, aparece el color claro de debajo o, lo que es lo mismo, se dibuja en negativo.

Ambos medios se disuelven con esencia de trementina (aguarrás).

Se suministra un tipo de fijador especial aplicable a ambos medios.

Entonces... ¿son iguales? ¿Son idénticos?

... No; hay una pequeña, pero notable diferencia: la cera, por lo general, es más dura, menos maleable, más impermeable. A fuerza de mezclar colores la capa de color se endurece, es gruesa, satinada, sin grano, etc... Los colores agarran con dificultad y hay que raspar y eliminar la capa de cera para pintar un brillo o una línea limpia, de color claro. Los pasteles al óleo son más blandos, más dúctiles: permiten ese toque de color claro sobre oscuro, como si fueran realmente colores al pastel, proporcionando veladuras más opacas, más intensas y cubrientes.



358

Fig. 358. Vemos en esta imagen el surtido de 30 colores a la cera *Neocolor* de Caran d'Ache; y el surtido de 45 colores de pasteles al óleo *Panda* de Talens. Ambos medios pueden ser disueltos en esencia de trementina (aguarrás), pueden mezclarse entre sí y pueden ser protegidos con un fijador

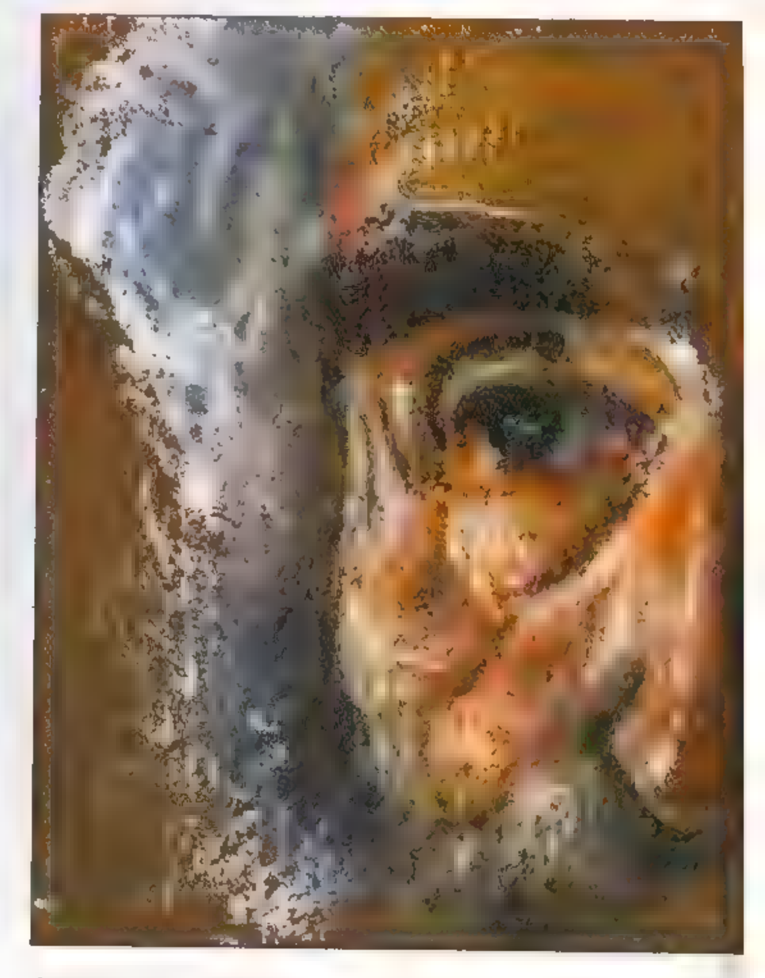
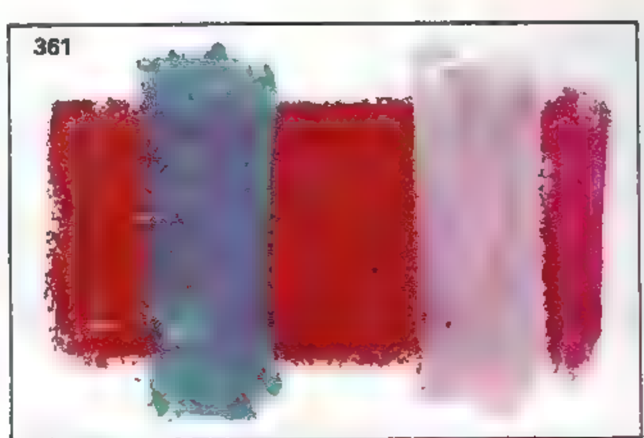


Fig. 359. Este dibujo y los dos de la página han sido pintados sobre papel Ingres marrón oscuro. Pero éste ha sido pintado a la cera y los otros dos con pasteles al óleo. La comparación entre estos fragmentos de la cabeza de un viejo permite apreciar, en principio, la m definición de los colores cera, debido a su dure: como contrapartida, la m opacidad y mejor empast los pasteles al óleo, fact éstos evidentes en la fig. del extremo derecha

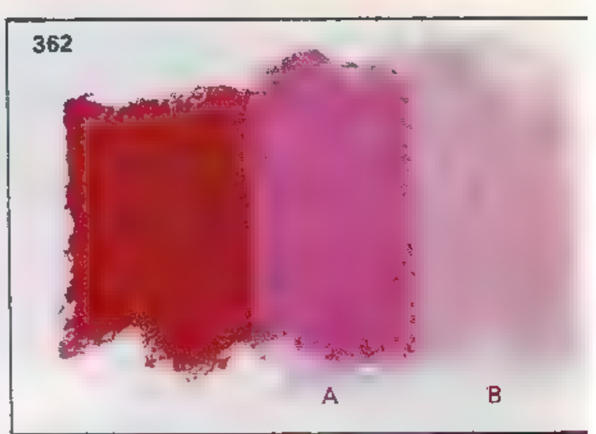
técnicas de colores a la cera y pasteles al óle



Pintado por frotación y posibilidad de difuminar con los dedos. Estas, y las siguientes características técnicas, son aplicadas tanto a los colores a la cera como a los pasteles al óleo.



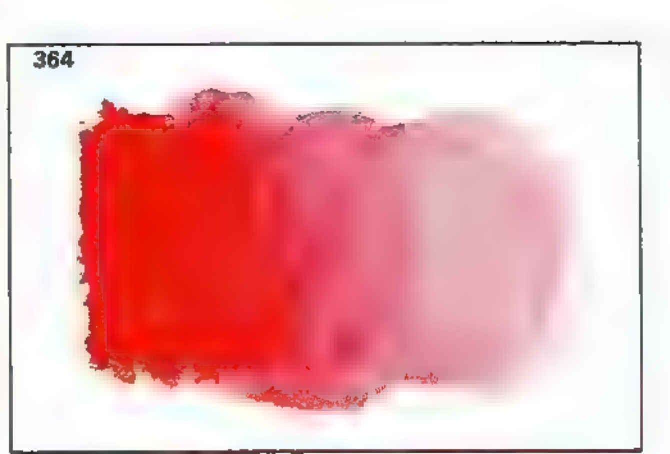
Son colores cubrientes. Sobre una mancha pintada con color carmín oscuro he aplicado un color gris y el color blanco, cubriendo estos colores el anterior, es decir, pudiendo pintar claro sobre oscuro.



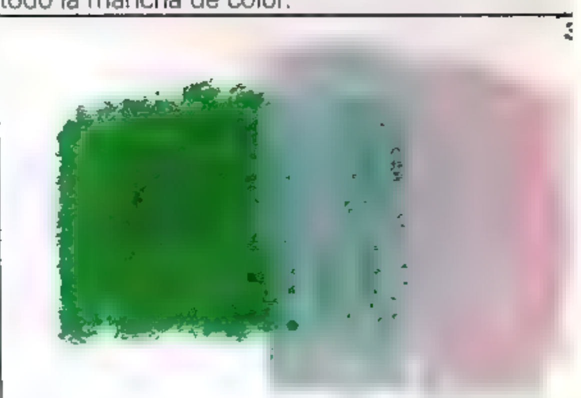
Borrar es difícil He pintado una mancha color c mín oscuro que ocupaba todo el espacio. Con «cutter» me he llevado la capa de cera o grasa eli nando en parte el color (A). Finalmente he frotado la goma obeniendo el resultado B, sin eliminar todo la mancha de color.



Dibujando en negativo. La aplicación de un color oscuro sobre uno claro ha de hacerse suavemente para que no degenere en la mezcla de ambos colores Después se puede raspar y dibujar con el «cutter» con trazos negativos.



Resolución de lavados con aguarrás. Ambos medios pueden ser diluidos con esencia de trementina (aguarrás), utilizando un pincel de pelo sintético, pudiendo pintar aguadas, como si fueran lápices de colores acuarelables.



Posibilidad de pintar veladuras. Ayudado de pincel, disolviendo virutas de color en un pocillo un poco de aguarrás, se consigue color líquido permite pintar veladuras (capas superpuestas) tra parentes.



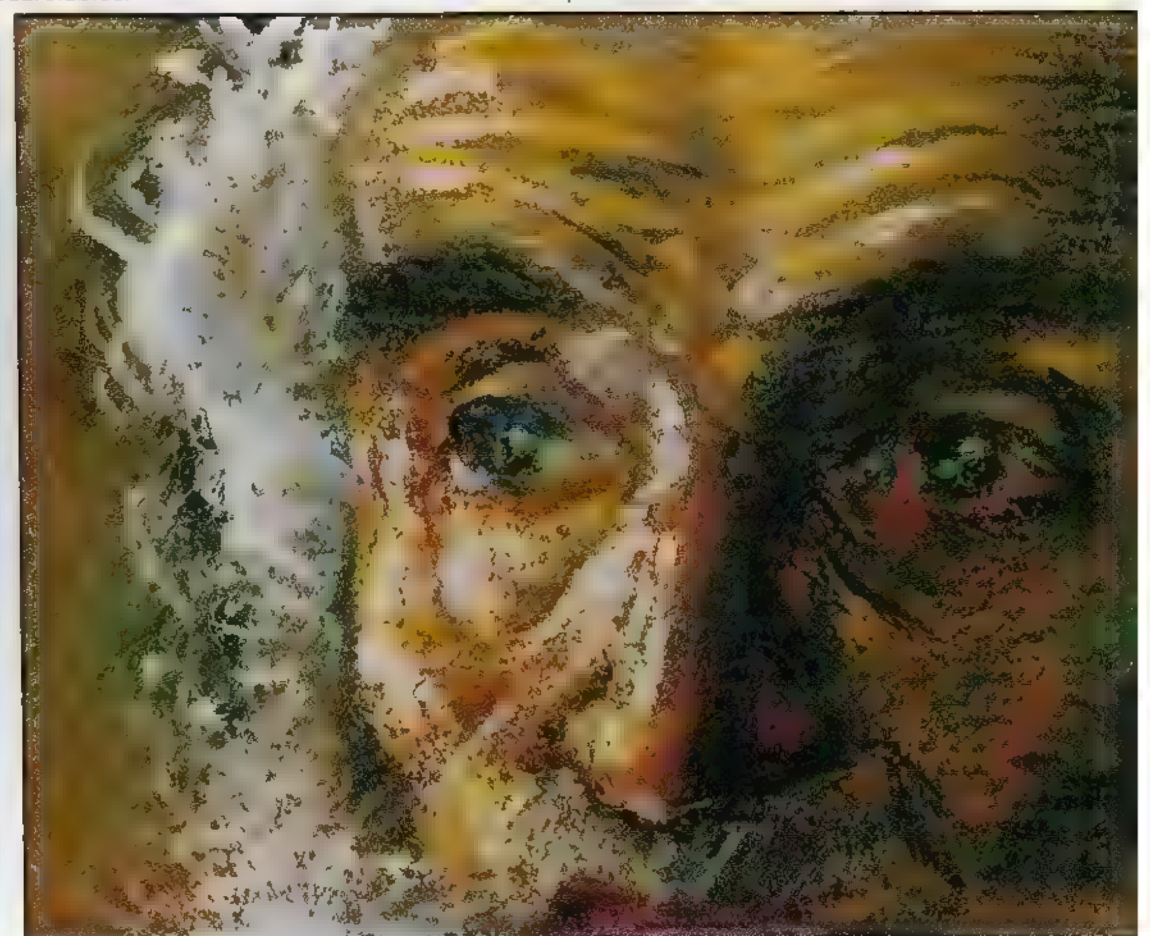


Fig 366. Este dibujo y el siguiente forman parte de un mismo proceso, pintado como pasteles al óleo. Como usted ve, el dibujo de encajado o estructura inicial ha sido resuelto con lápiz de color blanco. La pintura ha de ser resuelta progresivamente mediante capas superfinas y colores superpuestos, resolviendo el volumen y la forma. En ese caso con la aplicación de colores claros, correspondientes a las luces, ya que las partes y co ores en sombra vienen dados por el color marrón oscuro del papel de dibujo Ingres.

Fig. 367. Las técnicas de los pasteles al óleo son prácticamente las mismas que las de colores a la cera, pero con la notable diferencia de que, tal como he dicho, los pasteles al óleo son más blandos que los colores a la cera. Esta característica puede apreciarse perfectamente en este ejemplo dibujado con colores al pastel Observe el poder cubriente de los colores claros, así como la capacidad de empaste de los mismos que, al ser aplicados presionando con fuerza sobre el dibujo, llegan incluso a crear una textura relevante como si hubiera pintado realmen colores al óleo saliendo (bo. Se requiere una ciert tica para llegar a resultad timos con este medio, p indudable que vale la pe perimentarlo como una nueva de dibujo-pintura deramente atractiva.

colores al pastel

Fig. 368. Conjunto de cajas-estuches de madera con tres bandejas y un total de 163 colores al pastel, presentado por la marca Rembrandt de Talens. De los 163 colores diferentes, 38 son colores directos o puros, 36 son producto de mezcla con cierta cantidad de negro y 89 han sido mezclados con blanco. Rembrandt suministra además surtidos de 15, 30, 45, 60 y 90 colores. Asimismo, Rembrandt ha seleccionado dos gamas de colores, especialmente indicados para pintar retrato y paisaje, que presenta en cajas de 45, 60 y 90 colores.

368



Aquella era una oficina con mucho personal, máquinas de escribir, ordenadores, listados, plannings en las paredes... De pronto me llamó la atención un cartel que con letra impresa decía:

EL TRABAJO ES SAGRADO
¡NO LO TOQUES!

Me hizo gracia; casi me reí en voz alta, pero inmediatamente, y supongo que por una deformación profesional, pensé en los colores al pastel: «El pastel es sagrado. ¡No lo toques!» Sí, funcionaba. Porque el pastel es el medio más noble —¡como el trabajo (!?)—, más dúctil y maleable. En su constitución sólo hay tierras y pigmentos pulverizados, aglutinados con agua y sustancias gomosas; pero no hay aceites, no hay barnices ni esencias que, como en cualquier otro medio —acuarela y óleo incluidos—, afectan la pureza y riqueza del color. Y es por esta misma razón que el pastel es un medio frágil, quebradizo, inestable, que en pura ortodoxia no debe ni ser fijado —¡ni tocado!— ni, aun en lo posible, mezclado. Con lo cual llegamos a una primera recomendación, dentro ya de estudiar qué son, cómo son y cómo se usan los colores al pastel: *pintando al pastel hágalo con colores directos recurriendo a las mezclas sólo para ajustar matices.*

Afortunadamente, los fabricantes de colores al pastel tienen esta norma muy presente y, además de las cajas de 12, 18, 24, 36 y 48 colores (o de 15, 30, 45 y 60), suministran también preciosos estuches de 72 colores (Faber-Castell), 99 colores (Schmincke), 163 colores diferentes (Rembrandt), y hasta ¡336 colores diferentes! (Grunbacher). La marca Rembrandt ofrece, además, surtidos de 45, 60 y 90 colores, especialmente seleccionados para pintar retratos y paisaje. Todas las marcas suministran colores de repuesto.

Los colores al pastel son cubrientes; pueden mezclarse y pintarse colores claros con y sobre colores oscuros; pueden y deben ser difuminados, alternando el difuminado de unas partes con el trazado de otras; bien entendido que este difuminado debe ser hecho con los dedos y no con el difumino de papel. El difumino de papel es un material seco; la piel de los dedos, en cambio, transpira siempre cierta cantidad de sudor y grasa que en cierto modo aglutina y fija los colores al pastel.

Déjeme apuntar ahora algunos aspectos que de todas maneras comentaremos e ilustraremos en las páginas siguientes sobre técnicas de los colores al pastel:

El papel de dibujo para colores al pastel ha de ser de grano medio o grueso y puede ser blanco, aunque generalmente se dibuja en papel de color.

El pastel se borra con goma maleable, además de con un trapo limpio viejo o con papel absorbente.

El carboncillo, el lápiz carbón y los lápices sanguina y de creta blanca son excelentes medios auxiliares.

El pastel no puede ser fijado; mejor dicho, sí puede ser fijado..., pero permítame un breve punto y aparte sobre esta cuestión.

Si moja usted con saliva una barrita cualquiera de pastel, la intensidad del color aumenta notablemente, pero a los pocos segundos se seca y recupera su color normal. Si, en vez de saliva, moja la barrita con una gota de aceite la mancha permanece, el color oscurece para siempre. El líquido fijador no lleva aceite, pero sí esencias o aglutinantes que, en suma, cambian la refracción de la luz que oscurece los colores, por un lado, y los hace más transparentes, con lo que pierden su poder cubriente, por otro lado. Fijar un dibujo al pastel supone, pues, perder la opacidad y luminosidad de los colores. ¿Qué hacer entonces? En un manual publicado por la marca Talens, fabricante de los colores Rembrandt, se apunta la posibilidad de fijar muy poco y retocar después los colores más afectados, teniendo en cuenta, según se dice, que esta capa posterior se adhiere mejor. Relacionado con este método podemos citar aquí el «truco» que empleaba Degas, que consistía en empapar el papel de dibujo con esencia de trementina, lo que —según él— contribuía a conservar sus pasteles. Pero éste y todos los métodos no son seguros y en cualquier caso creo que es mejor no fijar los dibujos al pastel. Lo cual obliga a proteger los dibujos ya terminados con una hoja de papel corriente, satinado, que cubra el dibujo y quede sujeta al mismo, pegándola por uno de sus lados de manera que el dibujo no quede expuesto a roces con otros papeles o dibujos. Y obliga, también, a enmarcar los dibujos al pastel sin fijar con cristal y un *«passe-par-tout»* grueso que aísle el dibujo del cristal. Ahí están, en los grandes museos, sin fijar y con este tipo de marcos, los dibujos de los grandes maestros del arte del pastel: Rosalba Carriera, Chardin, Perroneaux, Quentin La Tour, Degas... perfectamente conservados, con el fulgor y esplendor del pastel recién terminado.



369

Fig. 369. Cajas-estuche de las marcas Schmincke con 60 colores y Faber-Castell con 72 colores. Ambas marcas suministran surtidos más reducidos de 12, 24, 36 colores, etc., además de la reposición de colores sueltos.
Un surtido de colores amplio es ideal y necesario para dibujar al pastel, ya que permite dibujar con colores directos sin mezclas, beneficiando la calidad del dibujo. Estos estuches de madera son, por otra parte, un auxiliar imprescindible para tener a mano reunidos, y en cierto modo ordenados, los cabos y trozos de pastel cuando se está trabajando ya sea en el estudio o fuera del mismo. Muchos profesionales construyen dentro de esas cajas, con ayuda de pequeños listones, una serie de compartimentos que les permite clasificar los colores en grises y blancos, amarillos, sienas, etc... formando en conjunto una especie de paleta para dibujar colores al pastel

técnicas de la pintura al pastel



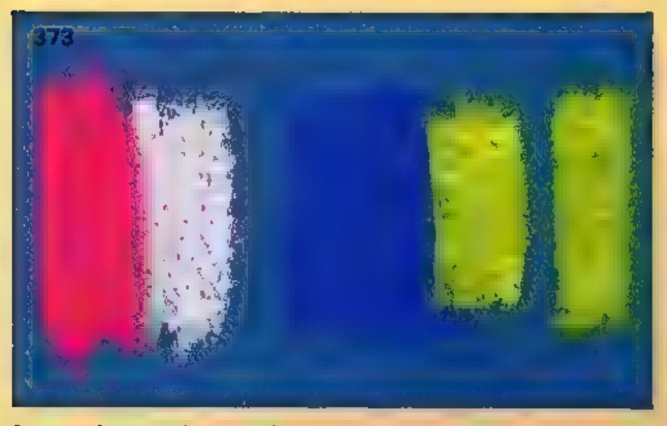
El soporte rígido, el tablero o caballete en vertical. Se puede dibujar en una hoja suelta de papel, pero es preferible hacerlo en un papel montado sobre cartón. Por otra parte, el pastel ha de ser trabajado con ayuda del caballete en posición vertical.



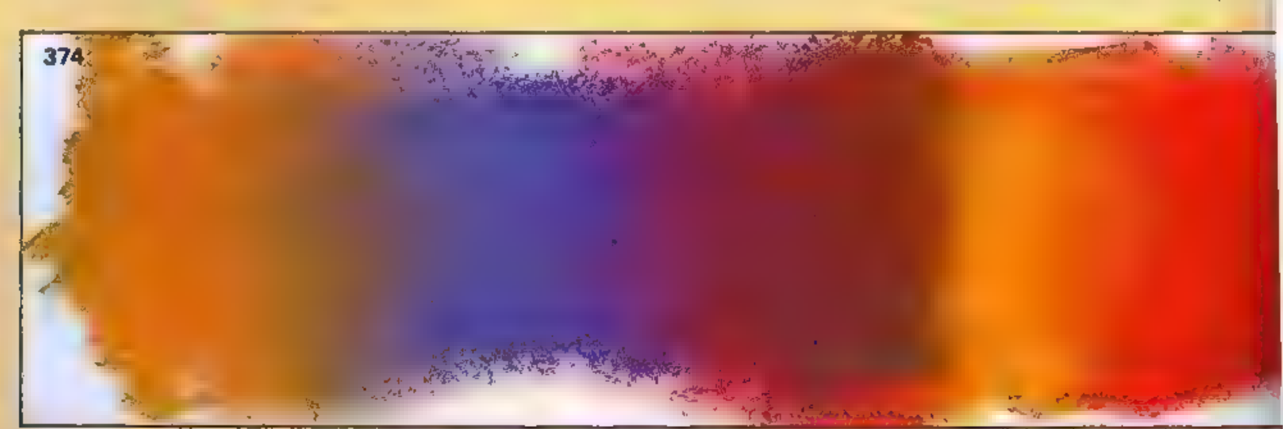
Hay que dibujar con pequeños trozos. La caja-maleta de un artista al pastel contiene decenas de trozos, como el que muestra esta mano, perfectos para trabajar de punta, trazando líneas, de plano para sombrear, etc...



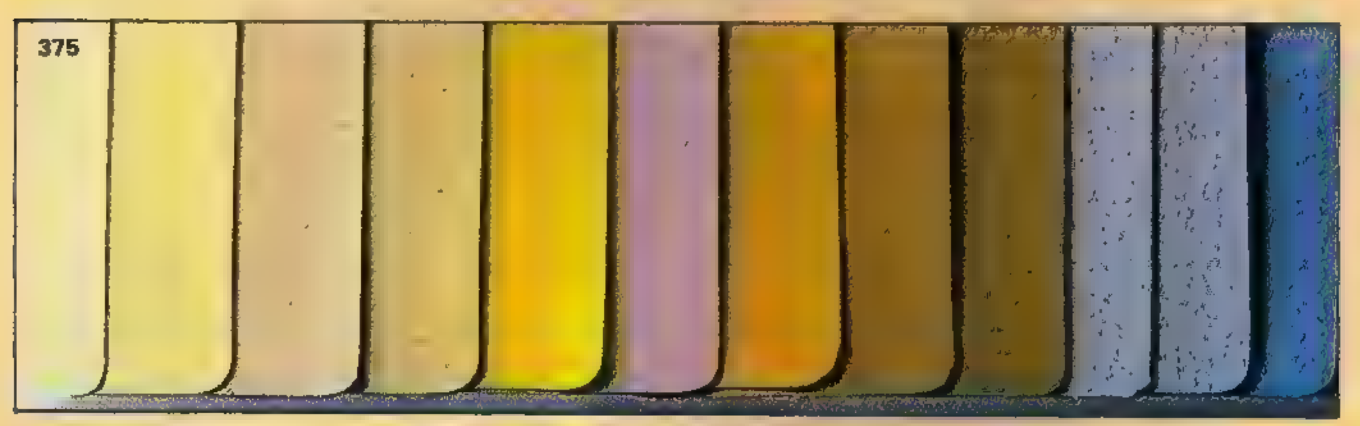
Trazado de grisados y degradados. Para tr
líneas se coge el trozo de pastel como un lápiz busc
do el lado más agudo, más en punta. Para gris
degradar, la posición ideal es la de esta imag
frotando con uno de los lados del trozo de paste



Los colores al pastel son cubrientes. Aquí vemos cómo colores claros pueden pintarse sobre una mancha de color azul o rojo. Esta cualidad cubriente se pierde cuando el pastel se fija.



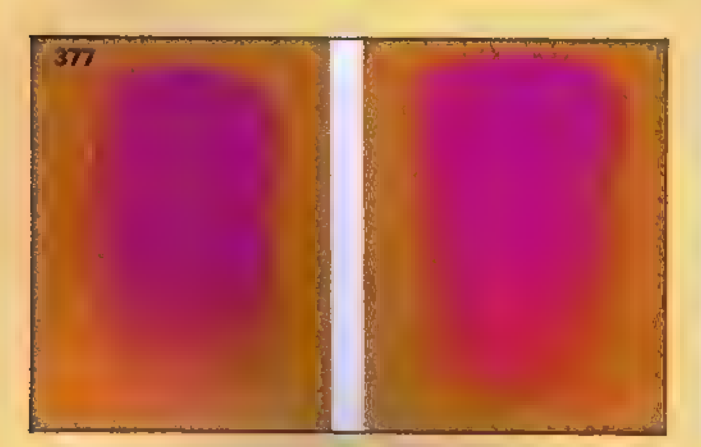
Mezclas y difuminados con dedos. Los amplios surtidos de colores al pastel permiten pintar con colores directos, limitando las mezclas a la obtención de matices derivados de colores directos y a la fusión de unos colores con otros. Esta fusión o difuminado debe hacerse con los dedos, que más bien aglutin
y fijan el polvo del pastel, y no con difuminos de pap
que, por el contrario, desintegran la consistencia
los colores ya de por sí poco sólida.



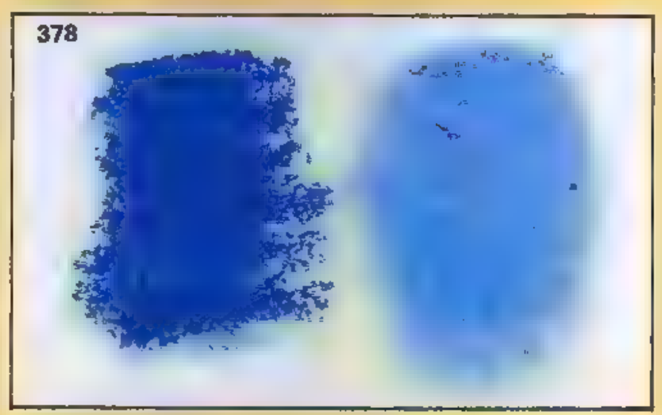
El papel para dibujar al pastel puede ser blanco, pero generalmente se obtienen mejores resultados con papeles de color en los que pueden dibujarse los realces de luces y brillos con pasteles claros. Vea en esta imagen y en la figura anterior 145 de la página 57, el muestrario de papeles de colores mi-Teintes de Canson de calidad y grano apropiados para dibujar con colores al pastel



El tema puede condicionar el color del papel. E
el caso de este paisaje, por ejemplo, parece obligad
elegir un papel de color ocre; mientras que para
dibujar un retrato o una figura puede ser apropiad
un papel de color pálido: crem, ocre, siena, etc .



Los papeles de dibujo tienen dos caras, pero en la práctica, y dado que el encolado del papel actualmente es el mismo por ambas caras, puede usted dibujar por el derecho o por el anverso sin ningún problema.



Borrando el pastel con un trapo. Para rectificar una parte del dibujo al pastel, el profesional utiliza un trapo limpio, viejo, en el que frota y borra el dibujo quedando tan sólo una leve huella sobre la que es posible dibujar de nuevo.



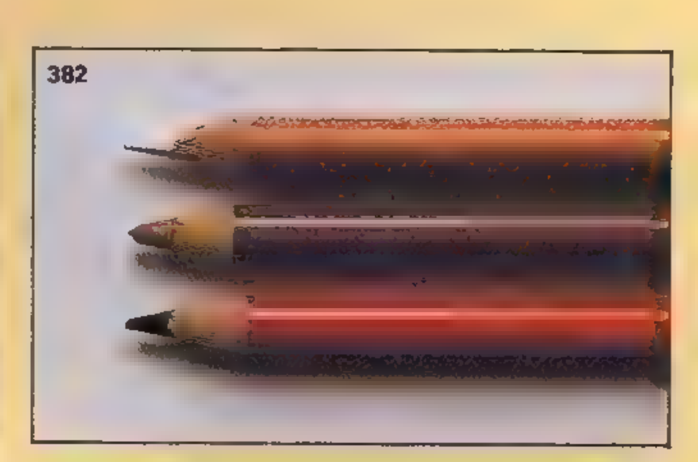
Borrando y dibujando con la goma absorbente
Para borrar pequeños detalles... el profesional traba
con la goma de borrar maleable, absorbente, que
además de ser especial para borrar al pastel, es ma
leable y puede ser adaptada a formas especiales par
borrar mejor.



La caja paleta. Trabajando con un surtido de pasteles amplio, de 60 a más colores, es comprensible la necesidad de una caja bandeja con compartimentos que permita la clasificación de los colores para hacer más cómodo el trabajo.



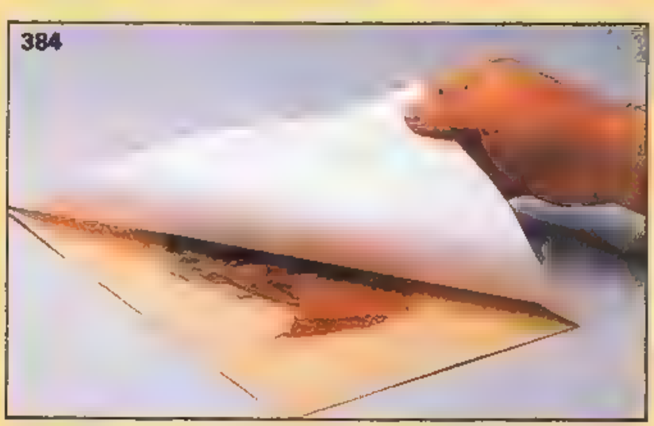
La limpieza es importante. Los colores se ensucian; los dedos, después de un difuminado, están sucios. Hay que vigilar y cuidar la limpieza de colores y dedos, limpiándolos con un trapo o un papel absorbente y lavando las manos de cuando en cuando.



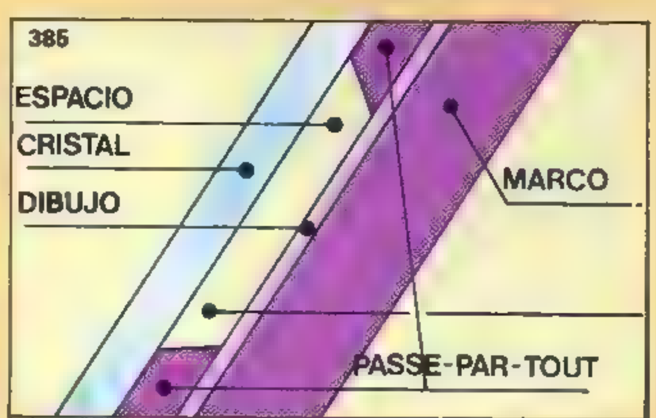
Medios auxiliares del pastel. Un lápiz carbón blando, lápices sanguina y particularmente un lápiz de creta blanca son auxiliares perfectos para dibujar líneas, brillos, puntos y pequeñas formas, etc. .



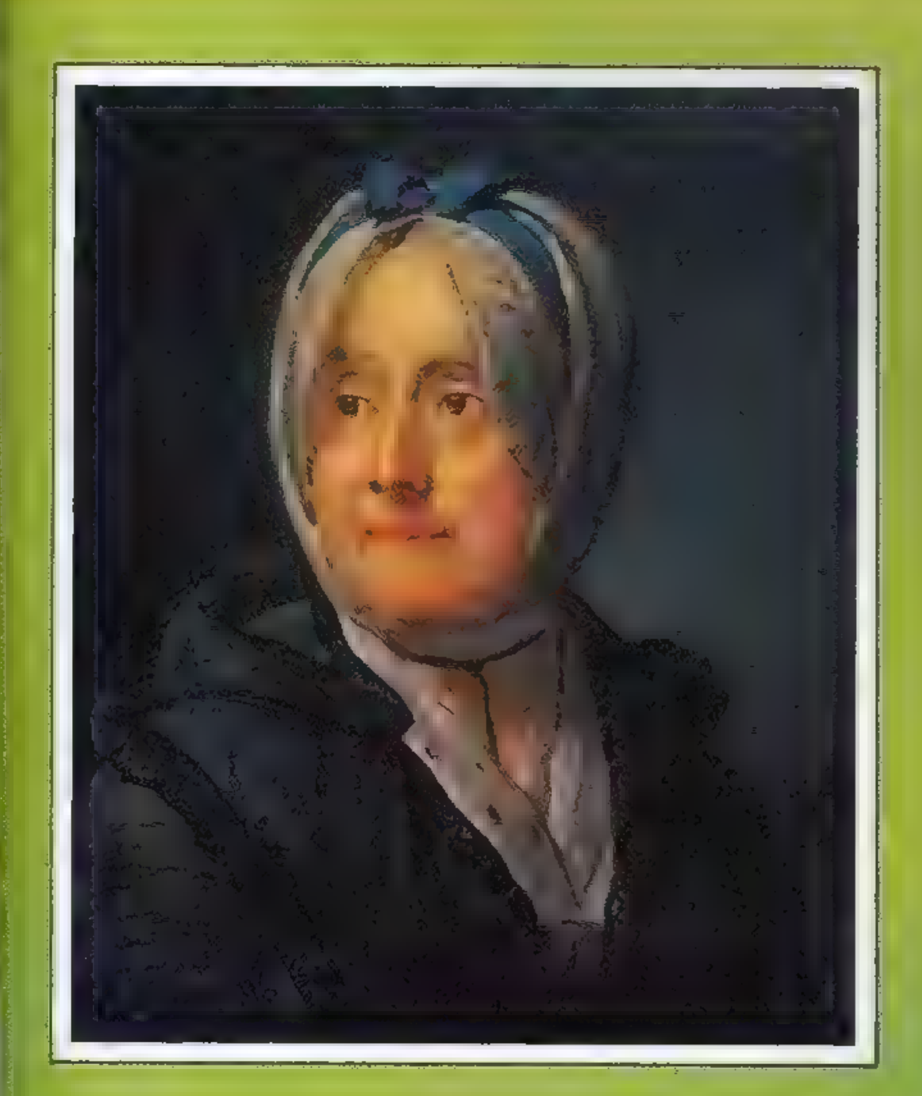
Los dibujos al pastel no deben ser fijados. El fijador oscurece los colores y altera su cualidad cubriente. Se dice que se puede fijar pulverizando o fijando y retocando los colores afectados. Pero ninguno de estos métodos es seguro ni aconsejable.



Cómo proteger un dibujo al pastel. Admitido que los dibujos al pastel no deben ser fijados, es necesario protegerlos con una hoja de papel normal pegándola por el dorso al lado superior del dibujo, de manera que éste quede protegido de restregados y roces.



Enmarcado especial de los dibujos al pastel. La inestabilidad de los dibujos al pastel exige un enmarcado especial que consiste en enmarcar con cristal y «passe-par-tout», dejando una separación mínima que evite el roce y proteja el dibujo.



¿Dibujos o pinturas al pastel?

Primero en Venecia, después en París y más tarde en Dresde y en Londres, la veneciana Rosalba Carriera pintó cientos de retratos al pastel de personajes de la época. En Francia, Quentin La Tour descubrió que la moda de los retratos al pastel iniciada por la Carriera aún tenía clientela y dedicó a este tema el resto de su vida. Pero no fue el mejor. Jean-Baptiste Siméon Chardin presentó en el Salón de París de 1775 un retrato al pastel de su mujer: la mejor pintura al pastel de la época (fig. 386).
Pero, en realidad, las obras de estos maestros ¿eran *dibujos* o eran *pinturas* al pastel?
Eran pinturas, teniendo en cuenta que *cubrían toda la superficie del papel con la capa de color y de pigmento* en un intento de emular finalmente la pintura rey, el óleo. Pero a menos de cien años vista, llegó el Impresionismo y con él, el más artista de todos los pastelistas: Edgar Degas. Y he aquí entonces, que Degas utilizó papeles de color como fondo de sus figuras al pastel, y resolvió límites y formas y degradados mediante trazos directos, siempre dibujando. «He nacido para dibujar», decía.
Ciertamente el pastel fue pintura —y aún puede serlo—, pero en nuestro tiempo es más dibujo. Como un ejemplo gráfico de esta idea, vea en la página siguiente el espléndido *dibujo* al pastel del malogrado artista y amigo Francesc Serra.



387

Fig. 387. Magnífico ejemplo de dibujo al pastel, obra del artista Francesc Serra, reproducido a su tamaño original, resuelto con una gama limitada de colores, tres como máximo, que nos afirman en la idea expuesta en la página anterior del pastel como *medio de dibujo*.

LES
PRINCIPES
DU
DESSEIN;
OU
METHODE COURTE ET FACILE
Pour aprendre cet Art en peu de tems.
PAR LE FAMEUX
GERARD DE LAIRESSE.



A AMSTERDAM,
Chez DAVID MORTIER.
M D[illegible]

fundamentos del dibujo artístico

reglas básicas

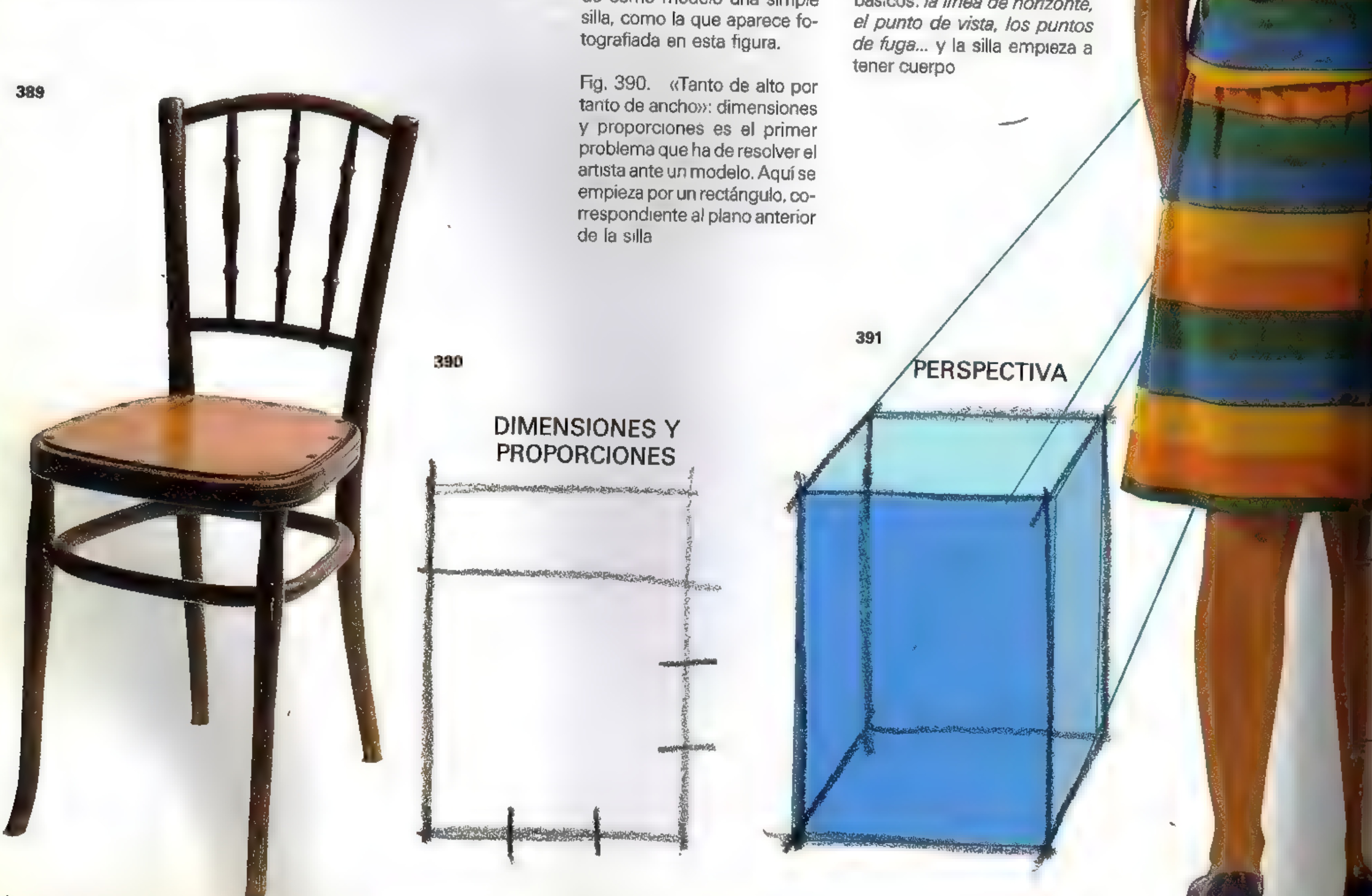
—Primero dibuja un cuadrado. Es fácil, ¿no? Todo el mundo sabe dibujar un cuadrado.
Y Ana dibujó un cuadrado.
Ana es una buena amiga, esposa de Jorge, el médico de casa. Había venido, como otras veces, a cenar con Jorge, y en la sobremesa hablamos de dibujo y pintura. Ana lamentaba no saber dibujar.
—No he dibujado nunca; no sé lo que es tener un lápiz en la mano para dibujar—. Le di un 2B y un bloc de dibujo.
—Prueba, ¿quieres? Vamos: dibuja esa silla, verás cómo puedes.
—¡Pero oye!, yo... ¿cómo?— se echó a reir.
Y dibujó el cuadrado.
—Muy bien; ahora añade en la parte superior de este cuadrado, una tercera parte del mismo. Con lo cual dibujarás un rectángulo cuyas dimensiones son las mismas, aproximadamente, que las del frontis o parte anterior del asiento de la silla. Fácil, ¿no? Bien. Este es el primer paso para empezar el dibujo de cualquier modelo: calcular dimensiones y proporciones.
—¿Proporciones?
—Sí, las dimensiones del asiento y patas de la silla son 3 partes de ancho por 4 partes de alto. Y 3×4 es también la proporción que ofrece el modelo: más alto o más ancho resultaría desproporcionado. Seguimos: solucionado el alto y el ancho, hemos de dibujar la tercera dimensión: la profundidad.
—¿La perspectiva? —dijo Ana interesada.
—La perspectiva, sí. Por favor, ponte de pie, aquí, delante de la silla... y mira enfrente tuyo. Imagina ahí, a la altura de tu vista, una línea horizontal que corresponde al horizonte; y justo donde estás mirando, un punto al que convergen o fugan todas las líneas paralelas perpendiculares al horizonte. Vamos a dibujar ahora esta línea de horizonte y este punto de fuga. ¿Cuánto mides de altura?
—Yo, pues... un metro ochenta, con tacones.
—Calculamos a ojo y decimos: la altura del asiento, sin el respaldo, es de unos 50 cm, luego podemos trazar la línea del horizonte en el dibujo, a tres veces y media la altura del asiento. Ya está.

Fig. 392. Para dibujar la figura humana utilizamos una fórmula especial llamada *Canon*, cuyo *módulo* o medida standard es el alto de la cabeza. El hombre ideal mide proporcionalmente ocho cabezas de altura

Fig. 389. Le presento en esta página los fundamentos básicos del dibujo artístico, utilizando como modelo una simple silla, como la que aparece fotografiada en esta figura.

Fig. 390. «Tanto de alto por tanto de ancho»: dimensiones y proporciones es el primer problema que ha de resolver el artista ante un modelo. Aquí se empieza por un rectángulo, correspondiente al plano anterior de la silla

Fig. 391. Segundo paso: perspectiva, profundidad. Hay que dominar unos pocos factores básicos: *la línea de horizonte, el punto de vista, los puntos de fuga...* y la silla empieza a tener cuerpo



LÍNEA DE HORIZONTE

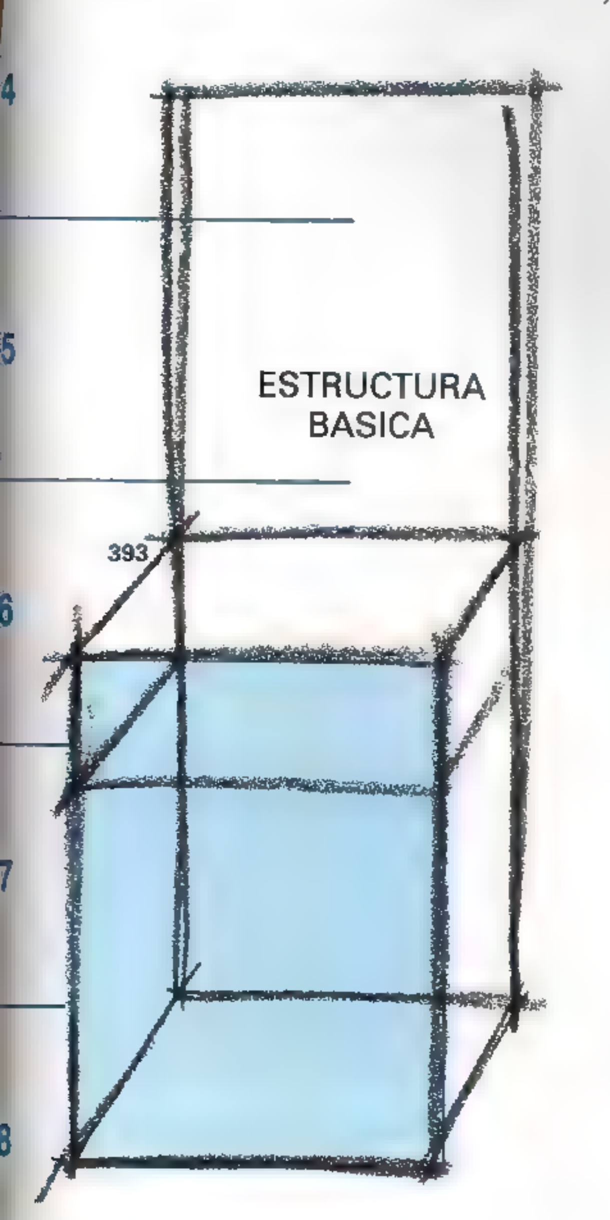
CANON DEL CUERPO HUMANO: 8 CABEZAS DE ALTO

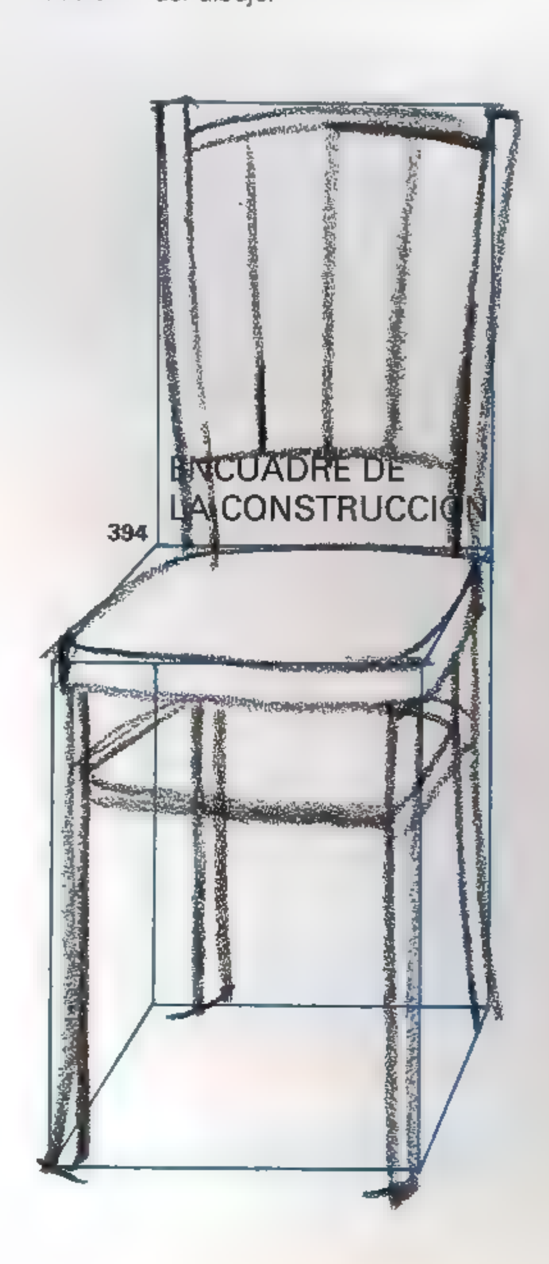
—¿Y ahora?
—No tienes más que dibujar el punto de fuga y trazar líneas desde los vértices del rectángulo a ese punto de fuga... Después dibujas otro rectángulo detrás del primero, como si éste fuera de cristal y habrás construido un cubo, mejor dicho, un prisma rectangular visto en perspectiva (fig. 391).
—Bueno, pero... ¿y la silla? —decía Ana.
—Ya está. Calcula la dimensión del respaldo, en relación con el asiento..., dibuja otro rectángulo, y traza unas líneas (cuyos laterales han de converger en el punto de fuga), correspondientes a los travesaños del asiento... con lo que ya tendrás terminada la estructura básica (fig. 393). Dibuja ahora la silla encajada dentro de esta estructura; lo cual es relativamente fácil: tienes las dimensiones y proporciones, la perspectiva, la forma básica...
—¡Es fantástico! —Ana dibujaba torpemente, pero ¡dibujaba!—. Y ¿qué más?
—Seguiría ahora lo que el famoso dibujante y pintor francés Camille Corot llamaba los valores («las dos primeras cosas que debes estudiar en Arte son *la forma y los valores*») que son en realidad los efectos de luz y sombra, la valoración de tonos, el contraste, la atmósfera o sensación de espacio....
—¿Y la figura humana? ¿Y el retrato?
También para dibujar estos temas existe un sistema de estructura llamado *Canon* que es, en síntesis, un sistema ideal de proporciones del cuerpo humano, una fórmula establecida por los artistas de la antigua Grecia, revisada por los maestros del Renacimiento, según la cual la altura ideal del hombre es igual a ocho cabezas (fig. 392)... Pero esto y lo otro no puede ser explicado en media hora de charla.
—Está visto que tendréis que venir a cenar todos los fines de semana— terminó riendo mi mujer.
—¡Me apunto! —exclamó Ana.

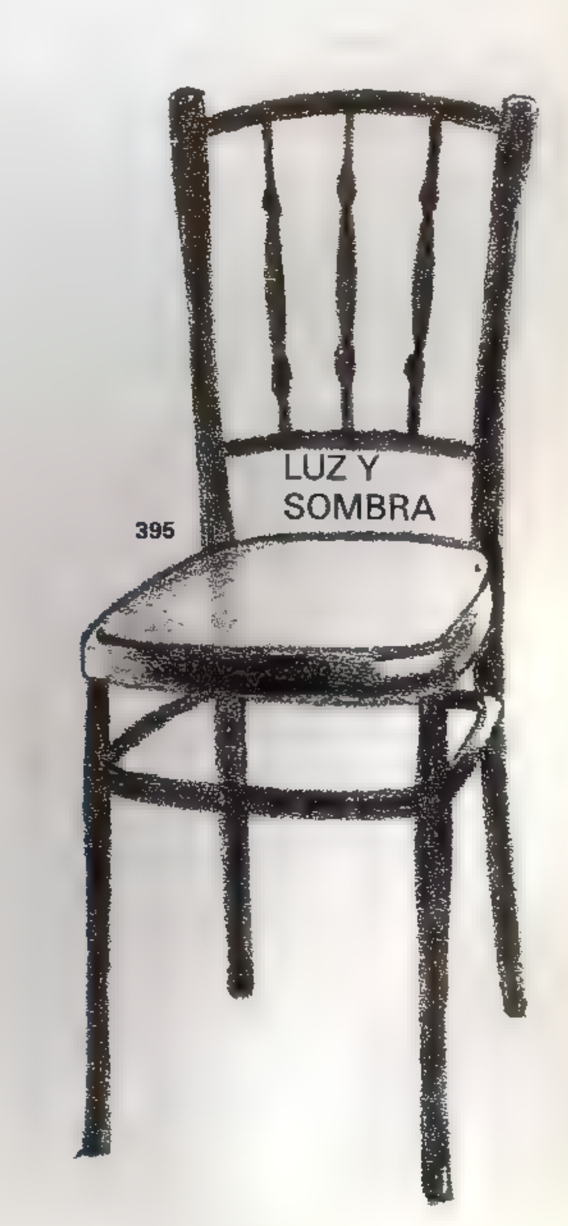
Fig. 393. Y seguimos con la silla. Solucionamos ahora la estructura básica, formada esencialmente, como la mayoría de cuerpos, por formas geométricas básicas como el cubo, el prisma rectangular, la esfera y el cilindro.

Fig. 394. Sigue entonces el encajado y la construcción, que consiste en dibujar el modelo dentro de una *caja* o una forma básica, geométrica en este caso.

Fig. 395. Y finalmente dibujamos las luces y sombras que ofrece el modelo, resolviendo la valoración, el contraste, la dirección del trazo, etc., todo ello fundamental para el arte del dibujo.







el cálculo mental de dimensiones

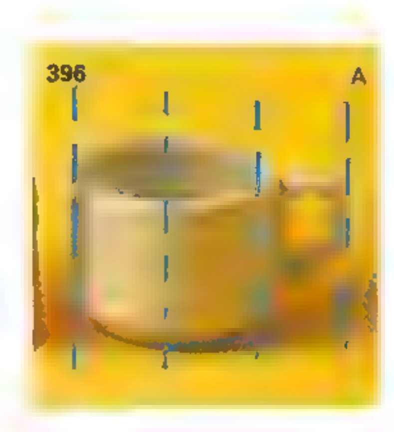
«Ejercitad el golpe de vista y aprended a calcular con la mente la verdadera longitud y anchura de los objetos».

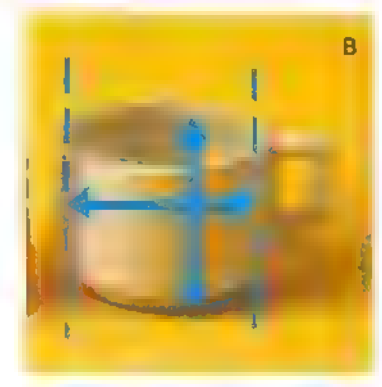
La frase es de Leonardo da Vinci, escrita en su *Tratado de la Pintura* hablando de *«el juicio de la vista que es el principal factor del dibujo y la pintura».* Este factor principal se traduce en la práctica en la observación previa del modelo, antes de empezar a dibujar, calculando mentalmente las dimensiones y proporciones del mismo. Un primer paso que podríamos ampliar diciendo:

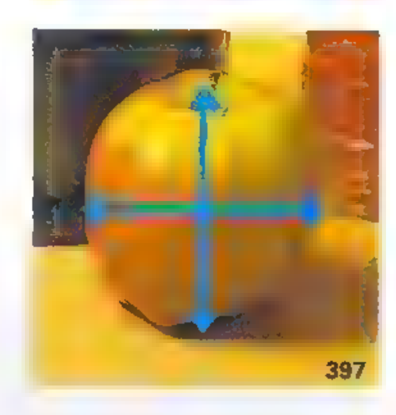
El cálculo mental de dimensiones y proporciones consiste en:

A). Comparar unas distancias del modelo con otras.
B). Encontrar puntos de referencia en los que apoyar distancias y formas.
C). Imaginar líneas o trazos para situar niveles, contornos, formas, etc....

Vamos a estudiar la aplicación de estas fórmulas de una manera práctica: Vea en la figura 398 una fotografía del modelo elegido para este ejemplo: una naturaleza muerta en la que figuran, de izquierda a derecha, una jarra de cerámica de color verde, una manzana, una botella con un licor y una taza de café. Todo ello sobre una mesa y con una pared blanca como fondo; luz de día, dirección lateral.
¿Todo a punto? Tablero, papel de dibujo, lápiz HB... ¿Podemos empezar...?
Lo normal en un artista experto sería que, incluso antes de coger el lápiz, contemplara el modelo durante un rato —cinco, diez minutos—, tratando de verlo a su manera, interpretando, estudiando formas, contrastes, colores... y calculando dimensiones, comparando distancias, viendo puntos de referencia.... Imagine que este artista piensa en voz alta:







Figs 396 A y B, 397, 398. El cálculo de dimensiones y proporciones consiste básicamente en COMPARAR. Se trata de comparar y determinar, por ejemplo, que la altura de esta taza es igual a dos tercios del ancho total incluida el asa. Que la manzana, como una esfera, mide igual de alto que de ancho, etc.

...La altura de la taza es igual a dos tercios del ancho total incluida el asa (fig. 396 A, B). *La manzana es igual a una esfera* (fig. 397).
El alto total de la botella mide lo mismo que desde el límite de la jarra al límite de la taza, excluida el asa (fig. 399). *El centro del ancho total coincide con el límite izquierdo de la botella* (fig. 401)... *Veo que las dimensiones de la jarra corresponden a un cuadrado. Imaginando una línea en el centro de ese cuadrado tengo el límite superior de la taza, cuya altura es prácticamente igual que el alto de la manzana* (fig. 402). *El alto de la jarra es igual a la mitad de la altura de la botella; la base de la botella y de la taza se hallan al mismo nivel (fig. 400). El ancho de la botella es algo más estrecho que el ancho de la taza y de la manzana* (fig. 403).

Si estos cálculos mentales hubieran sido trasladados al papel, en este momento tendríamos una estructura prácticamente resuelta para empezar a dibujar el modelo (fig. 404). Pero no; lo hecho hasta aquí forma parte de esa fase contemplativa, intelectual y decisiva de la que depende el éxito del dibujo o del cuadro. La resolución práctica, el dibujo propiamente dicho, empieza ahora.



Fig. 399. "Tanto de ancho por tanto de largo". Es el primer paso: calcular la dimensión y la proporción del modelo.



Fig. 400. Interesa a continuación buscar un eje central, que en este caso coincide con el límite izquierdo de la botella



Fig. 401. Puntos de referencia y líneas imaginarias: aquí la forma de la jarra es cuadrada y el límite superior de la taza coincide con el centro de este cuadrado. El alto de la taza es igual al de la manzana.

398



ig 402. Vemos otro centro, horizontal ahora, que os permite afirmar cálculos anteriores.



Fig. 403. Hay dimensiones, en fin, que no son exactas, pero que pueden determinarse fácilmente por aproximación.

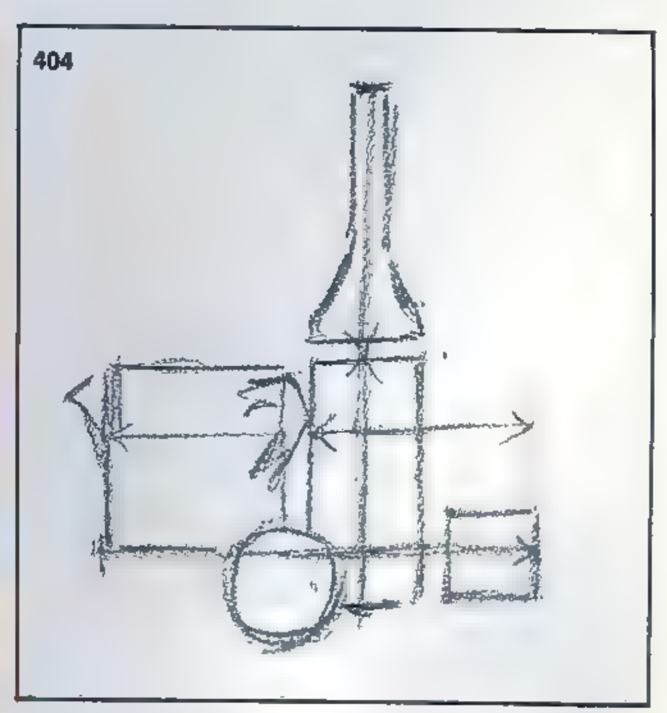


Fig 404. El cálculo anterior de dimensiones y proporciones queda reflejado en estos trazos, con los que no sería difícil empezar a dibujar el modelo.

el cálculo real de dimensiones y proporciones

Pero, ¿qué es *proporcionar*?

La cabeza de un cabezón de feria es desproporcionada en relación con su cuerpo; una estatua clásica de la Grecia helenística ofrece unas dimensiones y proporciones ideales, perfectas en todas sus partes.

En el dibujo, *proporcionar es representar lo que vemos grande más pequeño, manteniendo las diferencias, en medidas, que existen en el modelo.*

En el caso que estamos estudiando hemos visto que el alto total de la taza es igual al de la manzana; luego, en nuestro dibujo, deberemos mantener la misma relación de medidas para que estos elementos resulten proporcionados.

Puestos ya a dibujar, el problema de las proporciones empieza en el momento en que el artista quiere reducir las dimensiones del modelo real a la medida de su papel de dibujo, guardando y manteniendo las proporciones del conjunto. Pero, además, ¿a qué escala hay que dibujar para que el modelo no resulte muy grande ni muy pequeño? A este respecto le recomiendo el uso de dos ángulos de cartón negro, para formar un marco de formato variable (más o menos rectangular, cuadrado, etc.) con el que podrá estudiar el mejor encuadre. Tenga presente a este respecto que, en cualquier caso, *es mejor acercarse al modelo*, evitando así un encuadre que minimiza el tema (figuras adjuntas 406 a 408).

La reducción proporcional del modelo a la medida del papel tiene fácil solución cuando se copia de un cuadro o de una lámina: basta con cuadricular la lámina o una reproducción del cuadro, reduciendo o ampliando la misma cuadrícula en el papel de dibujo. Una fórmula que han puesto en práctica la mayoría de artistas de todos los tiempos, generalmente para ampliar bocetos y pasarlos a murales o a cuadros definitivos. Alberto Durero escribió un tratado sobre dimensiones y proporciones explicando e ilustrando varios sistemas para resolver este problema. Uno de estos sistemas consistía en un cristal cuadriculado que colocaba en un marco que, a su vez, situaba entre él y el modelo; trazaba la cuadrícula del marco en el papel y, «ajustando» el ángulo visual a un punto de mira, «copiaba» del cristal auxiliado por la cuadrícula (fig. 409). La idea es más teórica que práctica. Que yo sepa nadie usa este sistema. Pero es normal y corriente, en cambio, que se determinen y comparen dimensiones con ayuda de un lápiz, o el mango de un pincel, o una regla, etc.

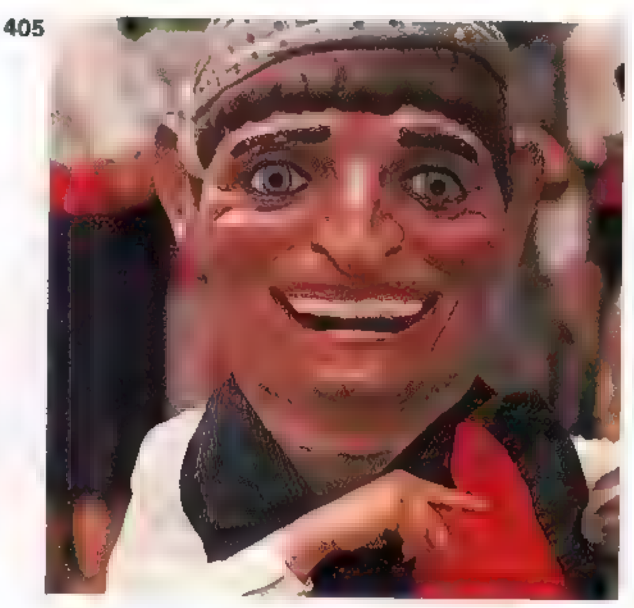


Fig. 405. Para comprender mejor qué es *proporcionar*, he aquí una manifiesta desproporción: un cabezón de feria cuya gracia y sentido del humor reside precisamente en una cabeza desproporcionadamente grande en relación con el cuerpo







Figs. 406, 407, 408. La dimensión total del modelo en relación con la dimensión del papel de dibujo es un problema cuya solución puede verse con la ayuda de un marco, proporcional a la medida del papel, situado delante del modelo (fig. 406). Según que este marco se acerque o se aleje del punto de vista del artista, la dimensión total del modelo será mayor o menor. En cualquier caso es aconsejable «acercarse sin miedo» para que el modelo no quede perdido, minimizado en el espacio del papel



Fig. 409. He aquí un dibujo de Alberto Durero perteneciente a un tratado, escrito por él mismo sobre dimensiones y proporciones, ilustrando un sistema para dibujar el modelo a través de una cuadrícula.

El sistema es conocido por todos los profesionales y la mayoría de aficionados:
Se levanta el lápiz, una regla, el mango de un pincel, etc., delante de una parte del modelo, midiendo el alto de esta parte, desplazando el pulgar, arriba o abajo, hasta que la parte visible del lápiz coincide con la parte del modelo que se quiere medir. Se repite entonces la operación en sentido horizontal comprobando y calculando dimensiones (vea figuras 410 a 413).
Digamos por último que, por lo general, cuando se empieza un dibujo existe una especie de barrera que le impide a uno avanzar con seguridad. Las proporciones no se ajustan, tal parte resulta pequeña en relación a tal otra..., pero si uno dibuja con método, comparando de continuo distancias, trazando líneas imaginarias, apoyándose en puntos de referencia, la barrera inicial va cayendo y llega un momento en que nuestra mente «razona» a una proporción dada, y se trasladan dimensiones de manera casi instintiva.


410


411


412

Figs. 410 a 413. Éste es el sistema tradicional para calcular las dimensiones y proporciones del modelo. Consiste en tomar un lápiz, una regla o un pincel, y, con el brazo estirado, medir una parte del modelo y compararla con otra. La medición tiene lugar con ayuda del dedo pulgar que se desplaza a lo largo del lápiz hasta coincidir con el ángulo visual respecto al modelo


413

luz y sombra

Comparando dibujos y pinturas de Durero, Aldegrever y Bronzino con Rembrandt, Van Dyck y Velázquez, el historiador Heinrich Wölfflin afirma que a partir del Barroco, en el siglo XVII, el arte del dibujo cambió de estilo. Dejó de ser un arte con predominio de la línea y el contorno, para transformarse en un arte de estilo pictórico, en el que vemos masas en vez de líneas, ignoramos los contornos, y apreciamos y entendemos la belleza del modelo y significado del cuadro, con la visión de manchas oscuras y claras.

Que es tanto como decir que cuando dibujamos con tonos, con valores, con grisados y degradados, estamos resolviendo una imagen pictórica, estamos «pintando».

He aquí entonces los principios generales de esta manera de «pintar dibujando», recordando para empezar los factores que permiten al artista «pintar» y expresarse con luz. Estos factores son tres:

la dirección de la luz

la cantidad de luz, y

la calidad de la luz

Hay cinco direcciones de luz usadas indistintamente en dibujo y pintura:

1. La luz frontal: Es la que llega al modelo de frente. Prácticamente no produce sombras, los cuerpos se distinguen no por su volumen, sino por su color propio. Poco indicada para dibujar, aceptada modernamente a partir de los impresionistas (fig. 461).

2. Luz frontal lateral: La luz incide desde un ángulo de 45°. Es la dirección de luz que explica mejor la forma y volumen de los cuerpos. Es válida para todos los temas (fig. 462).

3. Luz lateral: Luz desde un lado, quedando el otro en sombra. Es una dirección de luz que dramatiza el tema. Se usa en estudios de figura y, a veces, en autorretratos (fig. 463).

4. Contraluz o semicontraluz: La luz llega al modelo desde detrás, ensombreciendo los planos que ve el artista. Usada en pintura moderna de tipo figurativo (fig. 464).

5. Luz cenital: Luz natural procedente de una abertura o ventaja algo elevada, proporcionando una dirección y calidad ideal para dibujar o pintar. Es una forma de iluminación clásica (fig. 465).

Figs 461 a 465. Direcciones de luz más usadas: (arriba) luz frontal; (de izquierda a derecha) luz lateral, frontal lateral, contraluz y luz cenital

461

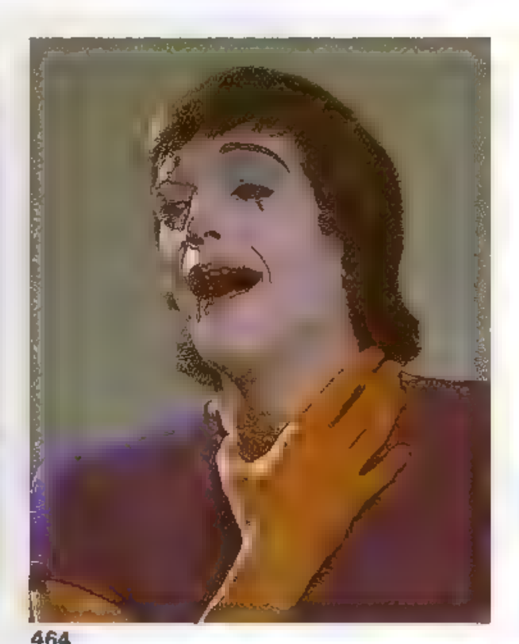




462



463



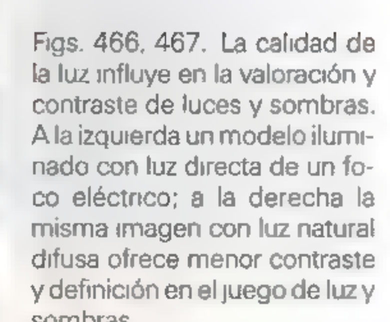
464



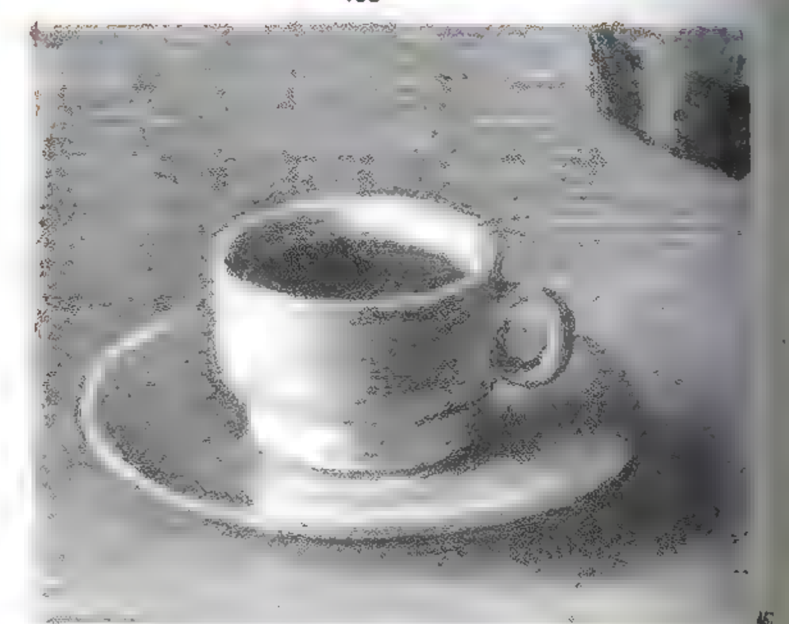
465



466



Figs. 466, 467. La calidad de la luz influye en la valoración y contraste de luces y sombras. A la izquierda un modelo iluminado con luz directa de un foco eléctrico; a la derecha la misma imagen con luz natural difusa ofrece menor contraste y definición en el juego de luz y sombras



467

Existe además la luz desde abajo, usada en casos y temas especiales (ejemplo: Goya en «Los fusilamientos del Tres de Mayo de 1808»).
El segundo factor, *la cantidad de luz*, influye de manera decisiva en el contraste de la obra. Un modelo poco o mal iluminado, con una lámpara eléctrica de 25 watios o menos, ofrecería unas sombras muy intensas, de un negro casi absoluto. Por el contrario, una luz muy potente, particularmente si es luz difusa, disminuye la intensidad de las sombras y el contraste.
La calidad de la luz viene determinada en parte por la cantidad y es también un factor importante en el que debemos distinguir:

A) La luz directa: Es la luz dirigida por una lámpara eléctrica o la luz del sol llegando directamente al modelo. En ambos casos, las sombras aparecen recortadas, definidas (fig. 466).
B) La luz difusa: Es la luz natural, al aire libre, en un día nublado o con el sol medio cubierto por las nubes, y es también la luz que llega al modelo, dentro de una habitación, a través de una puerta o una ventana. La luz difusa proporciona sombras difuminadas sin límite concreto (fig. 467).

Hablemos, por último, de los factores técnicos que condicionan los efectos de luz y sombra: (fig. 468).

A. *Luz:* Partes iluminadas donde el color es el *propio* del modelo.
B. *Brillo:* Efecto que se consigue por contraste, recordando que «un blanco es más blanco cuanto más oscuro es el tono que le rodea».
C. *Sombra propia:* Zona del modelo que no recibe la luz directamente, dentro de la cual existe la penumbra o claroscuro y la luz reflejada.
D. *Luz reflejada:* Es producto de la luz ambiente que llega a las partes en sombra del modelo. Pero su origen básico tiene lugar siempre que en el lado contrario a la luz se halla un cuerpo de color claro, lo cual puede ser una solución a poner en práctica en determinados casos.
E. *«Joroba».* Es la parte más oscura de la sombra, entre el reflejo y la parte iluminada, allí donde más se acentúa la oscuridad.
F. *Penumbra:* Zona intermedia entre parte iluminada y zona en sombra; es igual a *claroscuro*; puede definirse como «luz en la sombra».
G. *Sombra proyectada:* Es la sombra que proyecta el modelo.



Fig. 468. Ejemplo de efectos de luz y sombra en un dibujo realizado a lápiz plomo, de una escultura en yeso, copia de «El esclavo» de Miguel Ángel

valoración

Valorar es determinar y resolver, dibujando o pintando, las tonalidades diferentes que vemos en el modelo. Los valores son tonos; gracias a los valores podemos representar el volumen de los cuerpos, la tercera dimensión, la profundidad.

Valorar es comparar.

Es clasificar mentalmente los tonos y matices y comparar... y volver a comparar, para determinar finalmente cuáles son más oscuros, cuáles más claros, cuál es el tono intermedio, etc. Poca cosa más puede decirse, pero, no obstante, he aquí algunas normas para facilitar esta comparación:

1. Very dibujar LUZ: En la vida real la forma de los cuerpos no está limitada por líneas, no hay cuerpos lineales, como construidos con alambres. La forma de las cosas viene dada por manchas, por un compuesto de superficies modeladas por la luz.
Lo ideal sería que al iniciar un dibujo lo hiciéramos directamente con grisados y degradados sin ninguna línea de referencia. Entonces realmente reproduciríamos lo que tenemos delante: LUZ (y sombra, porque sombra es... un efecto de luz, con menos luz, pero luz al fin).
Y éste sería el *dibujo pictórico* del que nos habla Wölffling, un dibujo sin líneas, en el que los límites y contornos vienen dados siempre por el tono, como puede ver en el dibujo del desnudo adjunto (figura 469). Observe el contorno iluminado, desde el tórax y la cintura hasta la rodilla, cuya configuración y realce vienen dados por un ligero grisado del fondo, recortando el perfil del cuerpo, de forma que, prácticamente, no hay línea pero hay límite.

2. Valorar progresivamente: Estamos en la fase siguiente a la del encajado (incluido el encajado con sombras) cuando hemos de mejorar el parecido con el modelo, lo cual está relacionado con la forma, y hemos de resolver la valoración, que se refiere a la luz. Los dos factores han de ser perfeccionados simultáneamente de manera progresiva. No podemos pensar, por ejemplo, en construir y valorar la cabeza y los brazos de esta modelo desnuda y detenernos aquí, perfilando y acabando hasta terminar del todo esta zona... y pasar luego al cuerpo y no salir de él hasta terminarlo y... No, claro; esto sería de aficionado. Lo correcto es construir, valorar y acabar todo a la vez de manera que todo el dibujo avance al mismo tiempo....



469



Fig. 469. (Página izquierda). Una gama amplia, que va desde el negro intenso al gris claro o blanco sucio, permite al artista representar el volumen de los cuerpos que, por otra parte, en la vida real no los vemos linealmente sino como un compuesto de superficies modeladas por la luz.

Figs. 470, 471, 472. Vea en este estudio, paso a paso, el proceso de valoración de un dibujo a lápiz plomo, realizado de forma progresiva, «como una imagen que toda a la vez va apareciendo, dibujándose, formándose progresivamente».

...como una imagen que toda a la vez va apareciendo, dibujándose, formándose, valorándose progresivamente.

Se trata, pues, de estudiar y resolver la valoración paso a paso: empezando con una escala de grises débil (fig. 470), siguiendo con tonos más intensos, ampliando la gama anterior (fig. 471); hasta llegar progresivamente a grises oscuros y negros, dentro de una escala de valores tan amplia como sea posible (fig. 472).

3. La vieja fórmula de entornar los ojos. Entornar los ojos, como usted sabe, consiste simplemente en mirar con los ojos casi cerrados, manteniendo cierta tensión en los párpados, de manera que, al mirarlos, los cuerpos pierdan definición. Mirar con los ojos entornados supone:

Dejar de ver pequeños detalles y apreciar mejor el contraste.

La primera de estas ventajas representa ver casi exclusivamente tonos. Al propio tiempo, y por disminuir la agudeza de visión, los objetos pierden su claridad habitual, se oscurecen ligeramente y ofrecen mayor contraste. Todo lo cual facilita la comparación y clasificación de valores... que son tonos, que son volumen, que son profundidad.

la dirección del trazo

En el libro *Tratado de la Pintura*, capítulo sobre luz y sombra, Leonardo da Vinci escribe: *«...y compara la dirección de las líneas; considera en éstas qué partes vuelven hacia un lado y cuáles hacia otro y en qué ocasiones destacan más o aparecen, por el contrario, más acusadas o sostenidas.»*

La dirección del trazo en dibujo —o de la pincelada, en pintura— puede ser vertical, horizontal, inclinada, envolvente, ondulada, esférica. Salvando raras excepciones, la mayoría de artistas del pasado y del presente dibujan con una dirección del trazo normal y lógica, en relación con la forma, la estructura y la textura del modelo. En una cabeza o un brazo, un cuerpo o una pierna, el trazo será envolvente; en el cielo, horizontal; en las nubes, circular; en el mar, horizontal; en las olas, ondulante; en los prados, vertical... Lógico. ¿Qué otra dirección del trazo puede dibujarse en un peinado, que no sea la del cabello?, y ¿no parece la más lógica la dirección inclinada y a la vez envolvente para sombrear un cuerpo humano en el que la forma que predomina es el cilindro?
Sin embargo, hay excepciones notables. Edgar Degas, en muchos de sus famosos dibujos de figura humana al pastel, y particularmente de desnudos femeninos, resolvió todo el dibujo, fondo, figura y otros elementos, trazando en dirección vertical. Esta dirección del trazo se aplica, también en ocasiones, al dibujo de paisajes.
Existe, no obstante, una norma general que puede resumirse diciendo:

La dirección del trazo debe «envolver» o seguir y explicar, en lo posible, la forma.

Queda por decir, y en esto creo que no hay excepciones, que la dirección del trazo más corriente, aplicada en general y particularmente en esbozos y apuntes rápidos, es la dirección inclinada. Lógico, también.

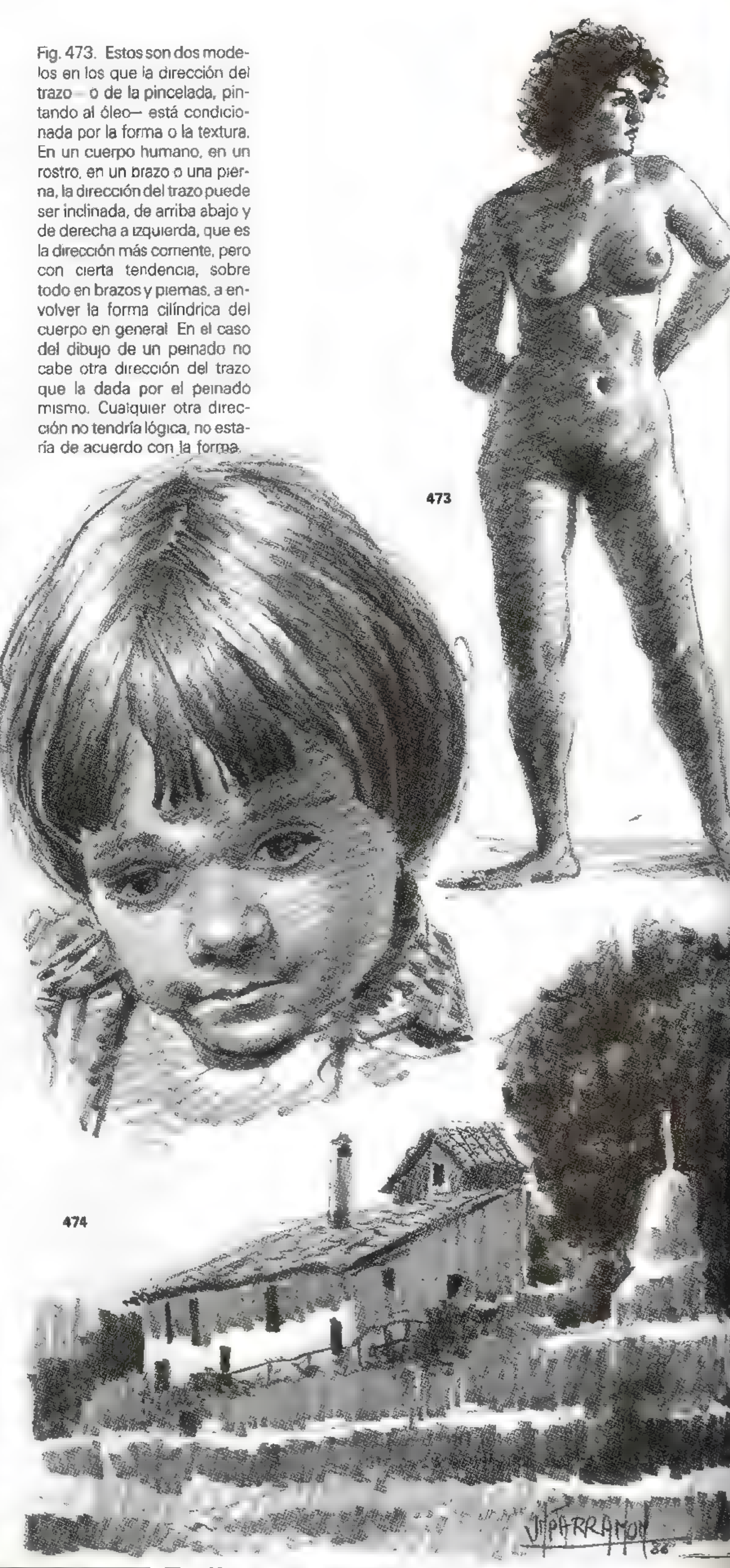


Fig. 473. Estos son dos modelos en los que la dirección del trazo —o de la pincelada, pintando al óleo— está condicionada por la forma o la textura. En un cuerpo humano, en un rostro, en un brazo o una pierna, la dirección del trazo puede ser inclinada, de arriba abajo y de derecha a izquierda, que es la dirección más corriente, pero con cierta tendencia, sobre todo en brazos y piernas, a envolver la forma cilíndrica del cuerpo en general. En el caso del dibujo de un peinado no cabe otra dirección del trazo que la dada por el peinado mismo. Cualquier otra dirección no tendría lógica, no estaría de acuerdo con la forma.

Fig. 474. La forma general de «explicar o envolver la forma» con la dirección del trazo ofrece algunas excepciones, utilizando a veces el trazo vertical, como en el ejemplo de este paisaje

contraste

Cuando en un dibujo comparamos dos o más tonos diferentes, estamos ante un efecto de contraste. Puede ser *suave*, basado en tonos de parecida intensidad, ya sean todos luminosos o todos oscuros; puede ser *normal*, con una gama amplia de tonalidades, negro intenso, gris oscuro, gris medio, etc., hasta el blanco puro; y puede ser *duro*, sin casi tonos intermedios (1).

El contraste, junto con la valoración y la dirección de la luz, es un valioso medio de expresión artística. En la obra *El sistema de las Artes*, el filósofo G.F. Hegel escribe: *«El carácter de los objetos depende principalmente de la manera de iluminarlos»*. Y hablando ya con ejemplos prácticos: el rostro de un niño expresará mejor su edad, su fisonomía y su carácter en un dibujo de contraste suave. Entre los «Consejos de Ingres a sus discípulos» consta uno que dice: *«Los retratos de mujer han de ser poco oscuros, lo más claros posible»*.

El contraste de tonos ofrece, por otra parte, algunos fenómenos de orden fisiológico, verdaderamente importantes para el trabajo del artista. Uno de ellos, la *Ley de contrastes simultáneos*, se expresa diciendo:

1. **Un blanco resulta más blanco cuanto más oscuro es el tono que le rodea.**
2. **Un gris es más intenso, cuanto más claro es el tono que le rodea.**

Usted puede comprobar este efecto óptico ahora mismo. Sitúe ante usted, encima de una mesa, una hoja de papel blanco (tamaño aproximado: papel de carta) y una hoja de papel negro; encima, y en el centro de esta última, sitúe un pequeño papel blanco, cuadrado, de unos cuatro centímetros. Y usted mismo podrá ver y comprobar que el blanco del pequeño cuadrado, por estar rodeado de negro y por un efecto de *contraste simultáneo*, es más blanco que la hoja de papel blanco. Si dibuja usted una figura o una forma gris, sobre un fondo blanco y repite la misma forma con el mismo tono de gris sobre un fondo negro, esta última resultará ópticamente más clara.

Desde un punto de vista práctico, la ley de contrastes simultáneos nos lleva a considerar que para realzar los brillos de un frasco o un vaso de cristal, los destellos de luz en un objeto metálico, la reverberación de la luz en las aguas del mar y, en general, de cualquier punto o superficie brillante, es necesario oscurecer la tonalidad que rodea el brillo. Nos confirma la idea de que oscureciendo un tono yuxtapuesto a otro tono, aclaramos ópticamente este último y acentuamos el efecto de contraste. Ningún artista es capaz, por otra parte, de dibujar brillos, destellos y reflejos de luz, si no es reservando el blanco puro del papel para el realce de estos brillos y resolviendo con un blanco sucio, ligeramente agrisado, las formas o superficies blancas que ofrece el modelo; éstas serían el blanco de un vestido, de una cerámica, de un paisaje nevado. Vale la pena recordar esta teoría resumida en esta norma:

Ningún cuerpo es absolutamente blanco.

León Baptista Alberti, poeta, filósofo, pintor, autor dramático, dejó escrito, en 1436: *«Ten presente que nunca debes hacer una superficie tan blanca que no la puedas hacer mucho más blanca todavía. El pintor no dispone de un blanco más blanco para reproducir el brillo espléndido de una espada bruñida.»*

475 A



B

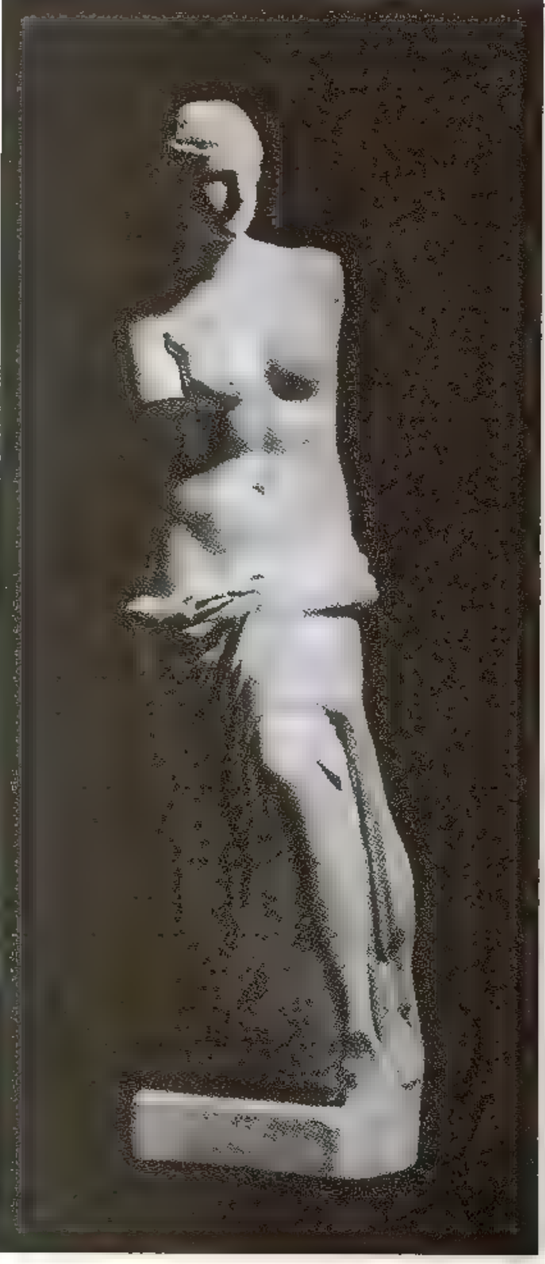


Fig. 475. La *Ley de contrastes simultáneos* nos dice: *Un blanco resulta más blanco cuanto más oscuro es el tono que le rodea. Y un gris es más intenso cuanto más claro es el tono que le rodea.* Creo que el ejemplo de esta imagen es evidente: la Venus de la figura A ofrece ópticamente un gris más intenso, sobre fondo blanco, que la Venus de la figura B sobre un fondo negro que, por ley de *contraste simultáneo*, promueve la ilusión óptica de un gris más claro.

(1). Por ser este libro un tratado sobre dibujo artístico, no se mencionan aquí las leyes sobre contraste de colores que, por otra parte, han merecido ya un breve comentario en la página 88, al revisar las teorías del color.

contraste y atmósfera

Imagine que usted va a dibujar una naturaleza muerta. Usted elige el modelo, determina la composición, estudia la forma de iluminación... ¡Cuidado: este momento es importante! Usted puede crear ahora un contraste mayor o menor, según sea la dirección, la cantidad y la calidad de la luz; puede iluminar o dejar a oscuras el fondo; puede considerar el consejo de Leonardo da Vinci, cuando dice: *«El fondo que rodea una figura debe ofrecer oscuridad por la parte iluminada de la figura y claridad por la parte en sombra».* Y después, cuando ya esté dibujando o pintando puede oscurecer o aclarar determinadas zonas y puntos *creando contrastes que expliquen mejor la forma.* Velázquez, el Greco, Delacroix, Cézanne, todos los grandes maestros se han «inventado» este tipo de contrastes que realzan la forma.

...Y atmósfera

Valoración, contraste... y atmósfera, que es aire, que es espacio, que nos da la tercera dimensión, la profundidad.

Sí, entre este lugar en que usted se encuentra ahora, leyendo, y la pared de enfrente, hay un espacio y en este espacio hay atmósfera. Se trata de representar esta atmósfera en sus dibujos; de tener en cuenta que existe y simularla, dado que en algunos casos no se ofrece a nosotros de una manera clara y palpable.

Como ejemplo típico de la atmósfera interpuesta, vea el dibujo a la derecha realizado en el muelle de pescadores de Barcelona, a primera hora de la mañana, en un día algo cubierto (fig. 478). Con este tiempo y a esta hora, cuando el sol todavía no está muy alto, suele haber un poco de niebla y ésta, como telones de gasa antepuestos a las formas, nos «comunica» la distancia que media entre unos cuerpos y otros. En primer término, una vieja barca y otra, medio hundida, perfectamente delimitadas, de tonos vivos y húmedos, con un contraste acentuado entre claros y oscuros. El agua cabrillea, ahí mismo, limpia, con brillos de cristal, con contornos nítidos, de metal pulido. Más allá, un grupo de tres o cuatro embarcaciones, cuyas formas son menos visibles, como si viéramos el grupo a través de un cristal esmerilado: no hay allí contornos vivos, contrastes duros como en el primer término. Y al fondo, en último término, diluidos por la distancia, la niebla, la atmósfera, unas manchas difusas, cuyas siluetas apenas explican la forma de un buque y de unos edificios y chimeneas.

Este ejemplo gráfico me permite resumir los factores que determinan la sensación de atmósfera, a saber:

1. *Vivo contraste del primer término en relación con los términos más alejados.*

Fig 476. De acuerdo con Leonardo da Vinci *«El fondo que rodea una figura debe ofrecer oscuridad por la parte iluminada y claridad por la parte en sombra».* Esta norma es evidente en el esbozo de retrato de Théophile Gautier, de Gustave Courbet, que oscurece el fondo en la parte que coincide con la zona iluminada del rostro, mientras deja en un gris claro la zona del fondo que coincide con la forma oscura de la cabeza.

Fig. 477. Van Gogh, «Estudio de árbol.» Lápiz carbón sobre papel de color claro, realzado con creta blanca. Museo Kroeller-Mueller. El arabesco creado por la forma de los troncos y as ramas de estos árboles, dibujados con grises y negros intensos sobre fondo claro, casi blanco, creando un contraste extraordinario, es en realidad el tema de este dibujo de Van Gogh.

Fig. 478. Escena de un rincón de puerto, como ejemplo del contraste de primeros términos y decoloración de los últimos.

Fig. 479. La definición más acentuada de las partes de la cara más próximas, como el ojo respecto a la oreja o perfil de la cabeza, promueven en el retrato la idea de atmósfera o espacio interpuesto.





2. *Decoloración y tendencia al gris, a medida que los términos se alejan.*
3. *Marcada nitidez del primer término en relación con los términos más alejados.*

Permítame citar otra vez al filósofo G. F. Hegel, que, en su obra mencionada *Sistema de las artes*, relaciona estos conceptos de la atmósfera interpuesta con el contraste y dice: *«El primer plano es el más sombrío y al mismo tiempo es el más claro; es decir, que el contraste de la luz y las sombras obra en la proximidad de manera más intensa y al mismo tiempo los límites y contornos se hacen más determinados. Cuanto más se alejan los objetos, más pálido y grisáceo es su color y menos determinadas son sus sombras, porque se diluye y borra la oposición de la luz y las sombras».*

Pero ¿qué debe uno hacer cuando los objetos están todos en primer término? ¿Cómo dibujar la atmósfera o espacio interpuesto en una naturaleza muerta, un retrato, o un grupo de figuras?

Empecemos por sentar y afirmar que en éstos y en todos los temas existe la tercera dimensión y la necesidad por lo tanto de representar el espacio interpuesto entre unos cuerpos y otros. Claro está, esta atmósfera no es tan visible como en un paisaje al aire libre; pero nos queda un último recurso: *representar cierta falta de nitidez en los objetos más alejados.* Aunque esta distancia sea menos de un metro. Recordemos aquí que, de manera natural, cuando miramos un objeto o un cuerpo, situado a menos de dos metros, concentramos a esta distanca el *foco* de nuestro órgano visual y automáticamente *desenfocamos* todos los cuerpos que quedan delante y detrás. Exactamente como lo hace, imitando al ojo, el objetivo de una cámara fotográfica. Bien, pues se trata de dibujar, en una naturaleza muerta por ejemplo, los objetos de primer término, del tema propiamente dicho, con relativa nitidez y los situados detrás, o en el fondo, con menos precisión. Y digo con *relativa nitidez* porque los cuerpos no son rígidos, finos y agudos como un molde para fundir piezas de exactitud centesimal. Los cuerpos tienen vida porque tienen color y reflejan luz y la luz vibra. Todo, en fin, ha de llevarle a la conclusión de que el buen dibujo es siempre un poco etéreo. Incluso cuando dibujamos un retrato, acentuamos la nitidez en los ojos y nos despreocupamos de ella en el contorno de la cabeza, de la oreja, intentando crear la sensación de que la forma «da la vuelta», tiene profundidad.

478



479 480



la figura humana



Fig. 481. Clase de desnudo del natural en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona. Una aula con unos treinta alumnos. La iluminación artificial: luz general fluorescente para los alumnos y para iluminar a la modelo un potente foco a contraluz.

Clase de dibujo, figura desnuda del natural; el aula es grande, hay más de treinta alumnos dibujando, más chicas que chicos y dos o tres personas mayores. Dos modelos: junto a una pared, encima de una tarima, desnudo, un hombre proporcionado como los modelos de Velázquez en «La fragua de Vulcano». Al otro lado del aula una mujer de cuerpo adulto, joven como las bañistas de Renoir. Es de día, pero las ventanas están cerradas y se trabaja con luz artificial; luz general de fluorescentes para los alumnos y luces de foco, de tungsteno, para los modelos. Hay una atención máxima, un interés total; sólo se oye algún murmullo y el rasgar de los carboncillos sobre el papel. Es como un acto religioso: ¡realmente fascinante!

Hay en todo el mundo, en todas las ciudades, escuelas oficiales o privadas, entidades, Sociedades o Academias, en las que se dan clases o se organizan sesiones periódicas de dibujo de figura desnuda del natural. Y hay modelos profesionales, mujeres y hombres, que van al estudio de un artista para posar durante dos o tres horas. También hay la posibilidad de reunirse con otros dos o tres artistas, para trabajar juntos con una modelo y ahorrar dinero.

De cualquier manera es imprescindible estu-



Fig. 482. Dos apuntes de des nudo del natural dibujados co creta negra y gris por el artist Badia Camps. Observe el *cor. trapposto* (posición de cade ra), de la modelo de pie, en e que se comprueba el bascula do de la pelvis, del tórax y d los omoplatos regulados po la columna vertebral. Observ asimismo, en la figura sentada los pocos pero correctos tra zos para explicar el rostro, e cabello, la oreja.

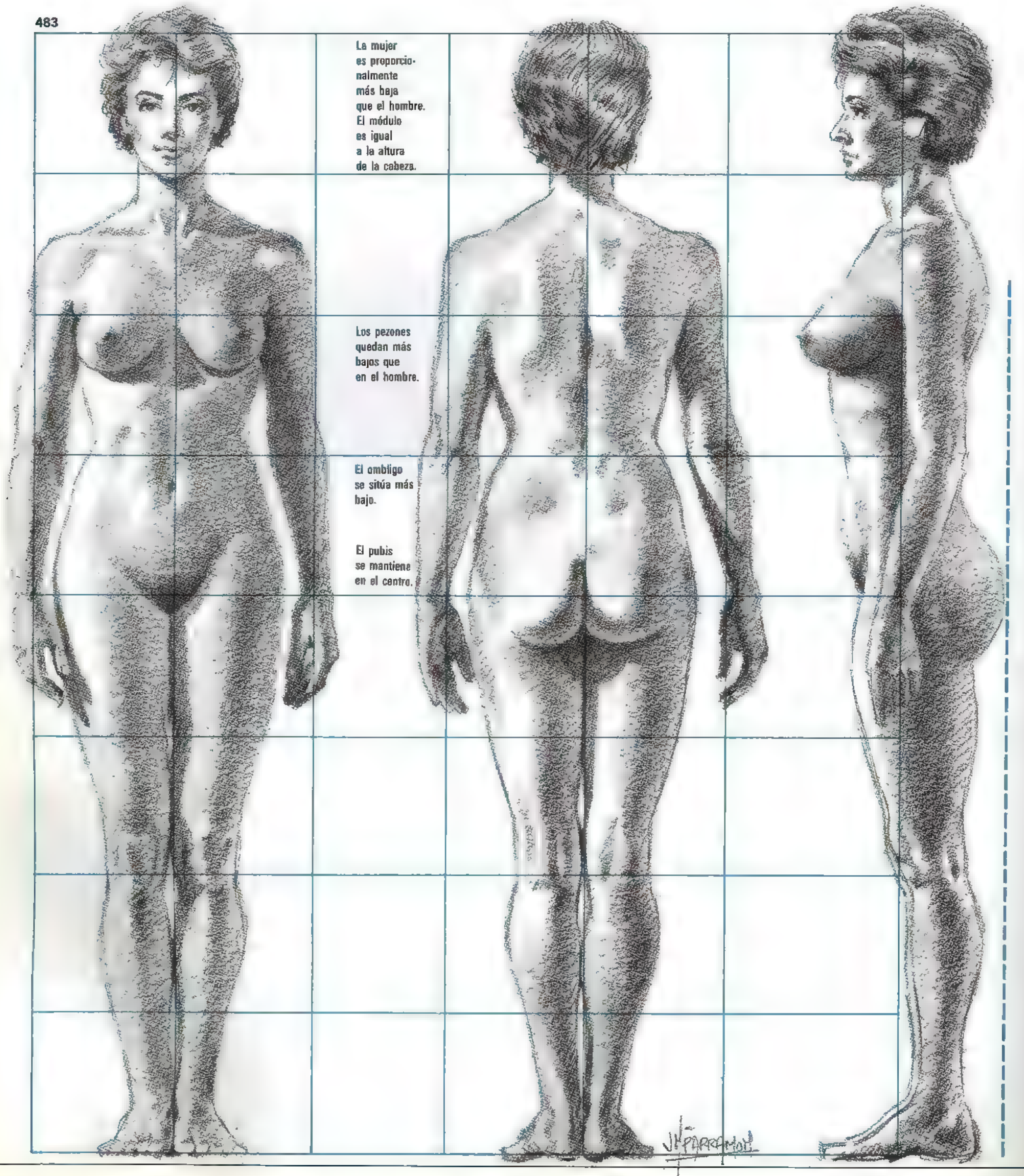
diar y practicar el dibujo de la figura humana del natural. No hay ningún tema ni modelo comparable en belleza, en valor artístico y valor didáctico a la figura humana.

A mediados del siglo pasado, había en París un pintor llamado Troyon, maestro y entusiasta de la pintura *à plein air* (al aire libre), y los jóvenes impresionistas seguían sus consejos. El pintor impresionista Claude Monet, en una carta escrita el 19 de mayo de 1959 al también pintor Eugène Boudin, le decía: «He ido a ver a Troyon. Hablamos sobre cómo aprender a dibujar y me dijo: "Para aprender a dibujar debe usted ir a un estudio donde no hagan nada más que dibujar figura del natural"».

el canon de la figura humana

He aquí el *canon*; una fórmula perfecta para encajar y proporcionar la figura humana, partiendo de la altura de la cabeza como medida básica.

El primer canon fue establecido por el escultor de la antigua Grecia, Policleto, en el siglo V antes de Jesucristo. La medida básica o *módulo*, tomada por Policleto, era el ancho de la



mano. Este módulo fue transformado durante el Renacimiento por la altura de la cabeza. El canon de Policleto medía siete cabezas y media de altura.
En el Renacimiento, este canon fue estudiado por varios artistas, entre ellos Leonardo y Durero, pero mientras unos estaban de acuerdo con Policleto, otros establecían un canon de ocho cabezas de altura y algunos de ocho cabezas y media. Leonardo sostenía que eran diez. Finalmente, a principios de nuestro siglo el antropólogo Stratz determinó que

el canon de la figura humana ideal es de ocho cabezas de alto por dos de ancho.

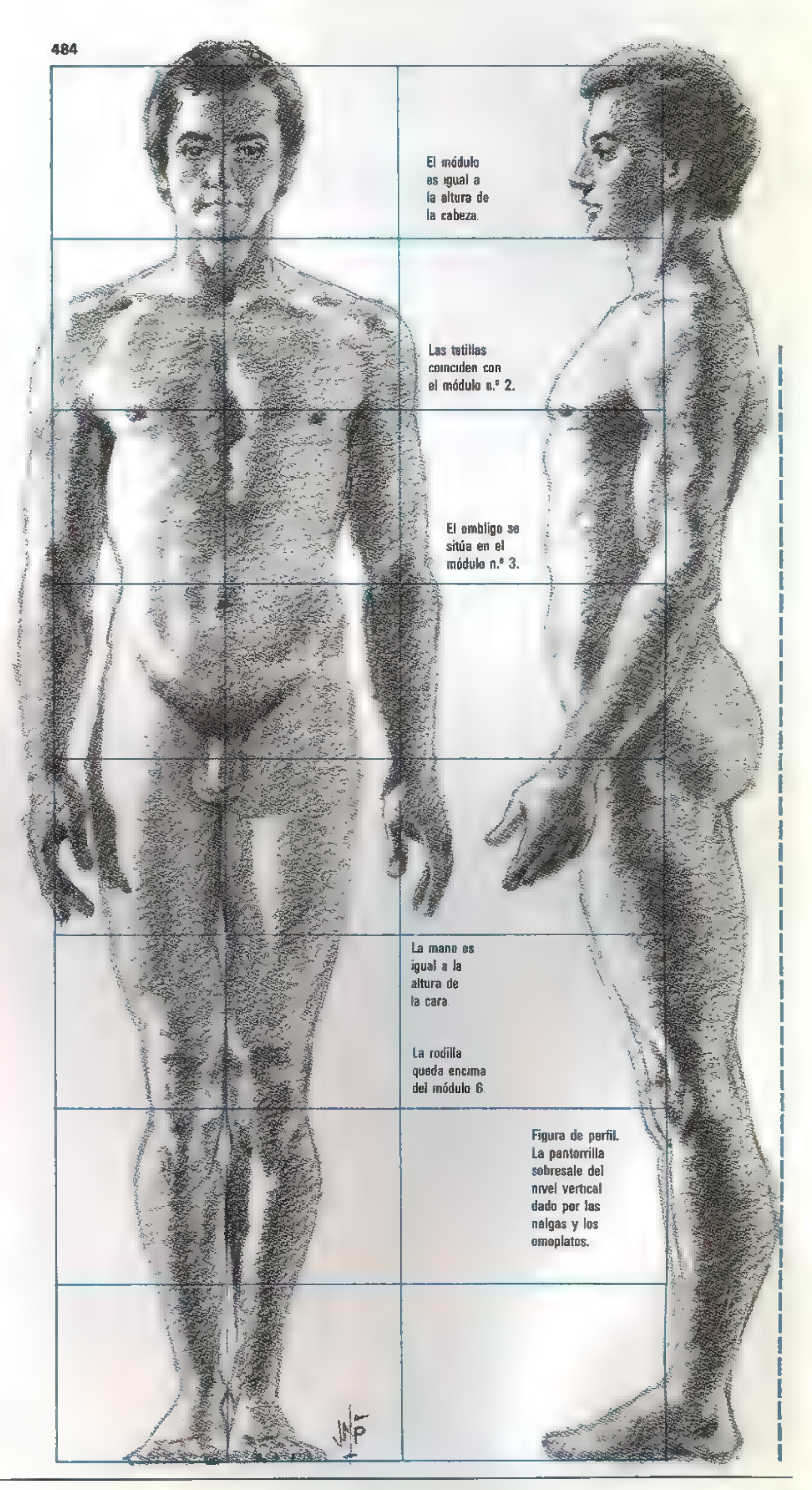
Esta es la *altura ideal;* la altura de una figura *normal* es de siete cabezas y media, y la altura de una figura *heroica* — Moisés, Tarzán, Supermán — es de ocho cabezas y media.
Que yo sepa, ningún artista dibuja el canon y lo usa de una manera sistemática, como si fuera una cuadrícula. Pero es seguro que todos los buenos profesionales lo conocemos y que, cuando estamos dibujando figura del natural o de memoria, recordamos estas dimensiones y proporciones (fig. 483).

1. *La proporción del cuerpo visto de frente es igual a ocho cabezas de alto por dos de ancho.*
2. *El nivel de los hombros se sitúa a un tercio del módulo n.º 2.*
3. *Las tetillas coinciden con la línea divisoria del módulo n.º 2.*
4. *La separación entre tetilla y tetilla es igual a un módulo (un alto de cabeza).*
5. *El ombligo queda un poco más abajo del módulo n.º 3.*
6. *Los codos se sitúan al nivel de la cintura.*
7. *El pubis se halla en el centro del cuerpo.*
8. *La rodilla queda encima del módulo n.º 6.*
9. *Viendo la figura de perfil, la pantorrilla sobresale del nivel vertical dado por las nalgas y el omoplato.*

Vea ahora las siguientes diferencias entre el cuerpo femenino y el masculino:

1. *El cuerpo femenino es un poco más bajo que el masculino (unos 10 cm menos).*
2. *Los hombros son más estrechos.*
3. *Las mamas se sitúan algo más abajo.*
4. *La cintura es algo más ceñida.*
5. *Las caderas son más anchas.*
6. *De perfil, la nalga sobresale del nivel vertical dado por el omoplato y la pantorrilla.*

Cuando dibuje figura natural recuerde esta *caja* y estas dimensiones. No tienen pérdida.



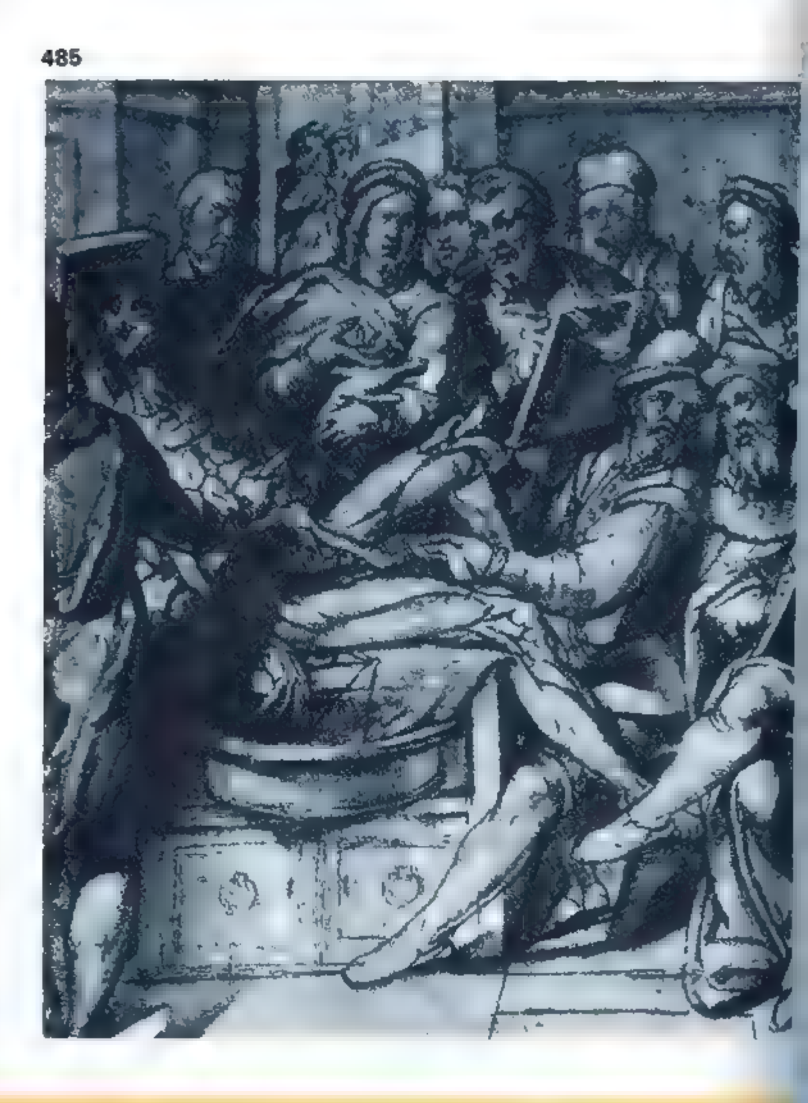
anatomía: estructura de la figura humana

Policleto y Praxiteles esculpieron magníficas figuras sin saber anatomía, tan sólo observando el modelo, interpretando del natural. Pero Miguel Ángel y todos los artistas del Renacimiento demostraron la necesidad de conocer a fondo la anatomía artística. Ingres decía: «Para expresar las superficies del cuerpo humano hay que dominar primero su estructura».

La anatomía artística ha sido objeto de numerosos libros y tratados (yo mismo he escrito uno), y por tanto sería ilusorio tratar de reunir en unos pocos párrafos, y algunas ilustraciones, todos los conocimientos necesarios sobre anatomía. Sirvan, pues, estas líneas y estas imágenes para despertar en usted el interés por el tema, para que desee usted conocerlo a fondo y para que, finalmente, adquiera usted un buen libro sobre anatomía artística.

Vamos a comentar, no obstante, una pose muy corriente en el dibujo de figura humana, que se explica y comprende mejor conociendo la anatomía artística.

485



Figs. 485, 486, 487. La anatomía artística es necesaria para el buen dibujo de la figura humana. Para aprender anatomía hay que estudiar decenas de imágenes sobre el esqueleto, músculos y tendones del cuerpo humano; su forma, posición, función, etc... de los cuales damos aquí una simple muestra de introducción al tema.

486

CLAVICULA
OMOPLATO
COSTILLAS
HUMERO
COLUMNA VERTEBRAL
SACRO-ILIACO
RADIO
CUBITO
FEMUR
ROTULA
TIBIA
PERONE

ESTERNO-CLEIDO-MASTOIDEO
PECTORAL
SERRATO
BICEPS
PRONADOR
SUPINADOR
ABDUCTOR
EXTENSOR DE LOS DEDOS

487

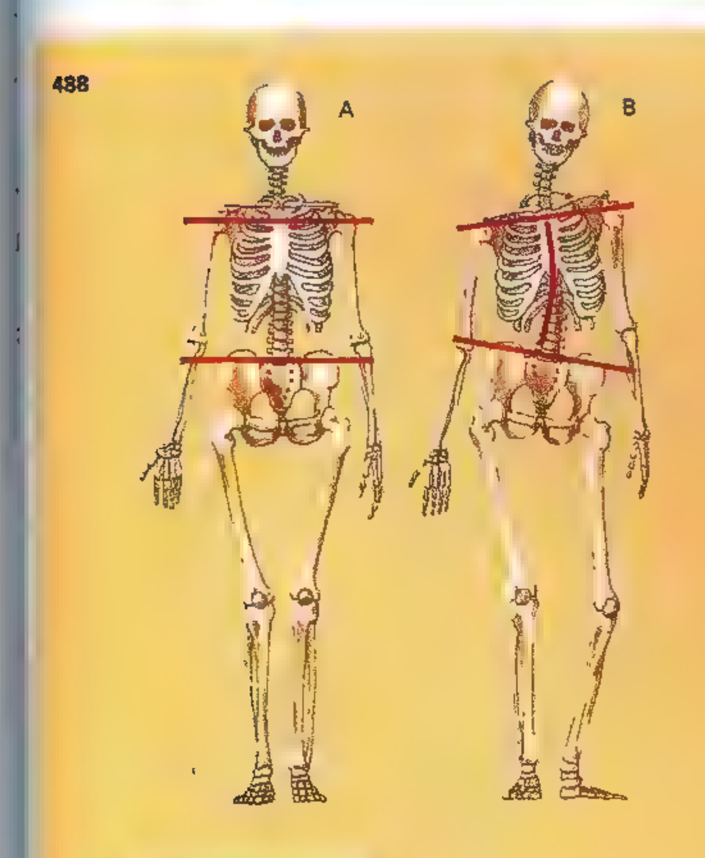
TRAPECIO
DELTOIDES
TRICEPS
DORSAL
GLUTEO
GEMELO
TENDON DE AQUILES

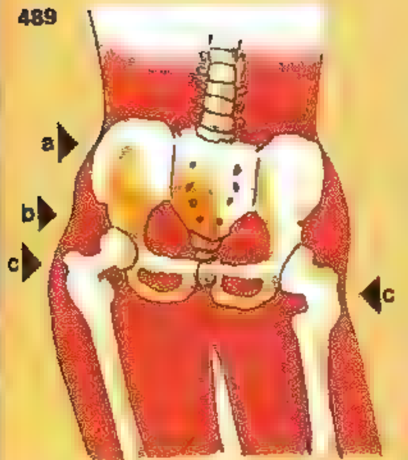
El «contrapposto»

Cuando la modelo apoya o descansa el tronco de una pierna mientras relaja la otra se produce la posición que en el Renacimiento fue llamada el *contrapposto*, y que nosotros definimos como posición de cadera y los antropólogos como posición *isquiática*, debido a que el hueso llamado *isquión*, situado en el centro, parte inferior de la pelvis, bascula hacia un lado o hacia otro, según que el cuerpo se apoya en una pierna o en otra. Esta posición afecta también al tórax y a las clavículas que basculan hacia el lado contrario al de la pelvis, inclinando los hombros y torciendo la columna vertebral (fig. 488 A, B y C). Observe ahora el perfil de la figura 489: a), la prominencia promovida por la *cresta iliaca* de la pelvis; b), la suave depresión producida por la falta de huesos próximos a la superficie, y c) una nueva y suave prominencia motivada ésta por el *trocánter mayor del fémur.* Interesante y necesario, eso de la anatomía artística, ¿verdad?

Fig. 490. Escultura clásica mostrando la anatomía muscular en una figura vista de frente.

490





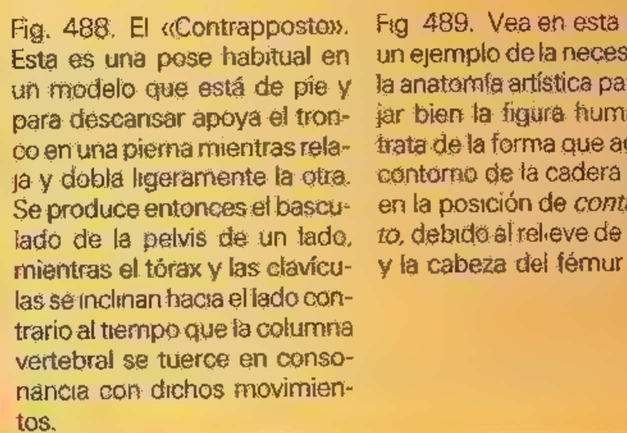


Fig. 488. El «Contrapposto». Esta es una pose habitual en un modelo que está de pie y para descansar apoya el tronco en una pierna mientras relaja y dobla ligeramente la otra. Se produce entonces el basculado de la pelvis de un lado, mientras el tórax y las clavículas se inclinan hacia el lado contrario al tiempo que la columna vertebral se tuerce en consonancia con dichos movimientos.

Fig 489. Vea en esta imagen un ejemplo de la necesidad de la anatomía artística para dibujar bien la figura humana. Se trata de la forma que adopta el contorno de la cadera (a, b, c) en la posición de *contrapposto*, debido al relieve de la pelvis y la cabeza del fémur

el desnudo



Figs. 491, 492. Francesc Serra. Arriba: «Desnudo». Dibujo a la sanguina sobre papel de color crem. A la derecha: «Desnudo». Dibujo con creta sepia y *gouache* sobre papel de color crem. Colección particular. Ambos dibujos han sido realiza dos del natural en el estudio del artista. En el de esta página puede apreciar la dirección del trazo y la forma de iluminación cenital. En el dibujo de la pági na contigua el artista tuvo en cuenta la perspectiva del fondo y dibujó con iluminación semicontraluz. En ambos dibujos puede apreciarse una construcción segura, fruto de un perfecto cálculo de dimensiones y proporciones y de un conocimiento práctico de la forma de iluminación, el canon de la figura humana, e incluso la dirección del trazo (en el dibujo de esta página).

la figura vestida

Quisiera proponerle un ejercicio: que dibuje varias telas, de diferentes clases, dispuestas de manera también diferente, colocadas sobre una mesa, una silla, o colgando de una pared.

Este ejercicio le obligará, en primer lugar, a resolver un notable problema de volumen y modelado; un problema que no por ser viejo deja de ser interesante, como lo demuestra el hecho de haber sido estudiado y comentado por todos los grandes maestros —«El ropaje debe adaptarse y no aparecer deshabitado. No debe ser nunca montón de paños ni de trajes sin sostén» (Leonardo)—. Le permitirá, al propio tiempo, estudiar la apariencia o textura de la tela y practicar la formación de pliegues y arrugas, aplicable después al dibujo o pintura de la figura humana vestida.

Para la realización de este ejercicio puede trabajar con luz artificial y elegir como modelo telas de color claro y de textura característica, como una sábana de algodón, una manta de lana, gruesa, felpuda, o un vestido de raso o seda, de tela brillante. Dibuje con papel grande, de hoja entera, con carboncillo, o creta negra o sanguina, llenando rápidamente espacios, manchando, sacando blancos y brillos con la goma absorbente: «pintando», en una palabra.

Y puestos ya a dibujar el modelo vestido, practique el problema de pliegues y arrugas, dibujando del natural esbozos rápidos, apuntes que le obliguen a dibujar en síntesis, resumiendo en unos pocos trazos la multiplicidad de arrugas ofrecidas, por ejemplo, por la manga de una americana de tela ligera.

Trate de comprender —dibujando, siempre dibujando—, por otra parte, cómo se comporta la tela respecto al cuerpo y sus movimientos, viendo cuál es y dónde está el punto que obliga a la tela, la arrastra, tira de ella; comprobando la formación de arrugas en la zona opuesta a ese punto.

Considere, por último, la posibilidad de «vestir» usted mismo las figuras antes de dibujarlas. Quiero decir: esbozar, primero, la figura desnuda, con unos pocos y débiles trazos, «poniéndole» luego el vestido, con lo que podrá estudiar mejor los pliegues y arrugas promovidas por la forma y la posición del cuerpo.

Fig. 493. El estudio de telas es un buen ejercicio que han realizado todos los maestros del dibujo para su aplicación a la figura vestida

Fig. 494. Una tela delgada, como la de una camisa (A), presenta muchas más arrugas que una tela gruesa como la de un abrigo (B)

Fig. 495. Dibuje apuntes de figura vestida y trate de sintetizar el complicado juego de las arrugas de una manga, por ejemplo (A), dibujándolas en resumen, captando los pliegues básicos (B)

Fig. 496. Estudie con modelos del natural el comportamiento de la tela respecto a los movimientos del cuerpo, analizando los puntos que, por presión o tensión general, generan las arrugas de la tela.

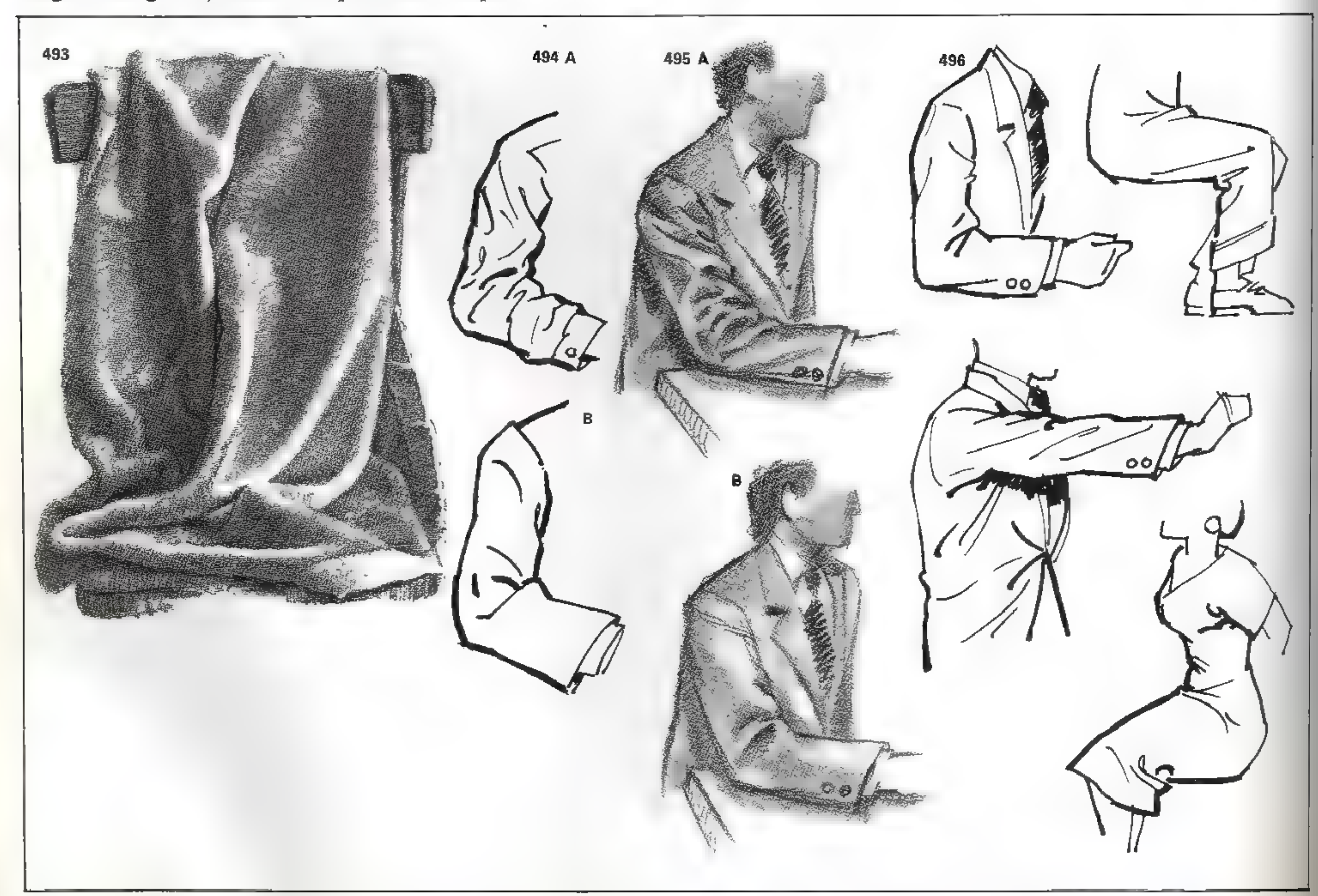




Fig. 497. Badía Camps. «Apuntes de figura vestida». Dibujos con creta sepia y color sanguina. Colección particular. Cuando se dibujan con frecuencia apuntes de figura desnuda, es relativamente fácil el dibujo de figuras vestidas, como lo demuestra Badía Camps en estos estudios previos para la composición de un cuadro al óleo.

el canon de la cabeza humana

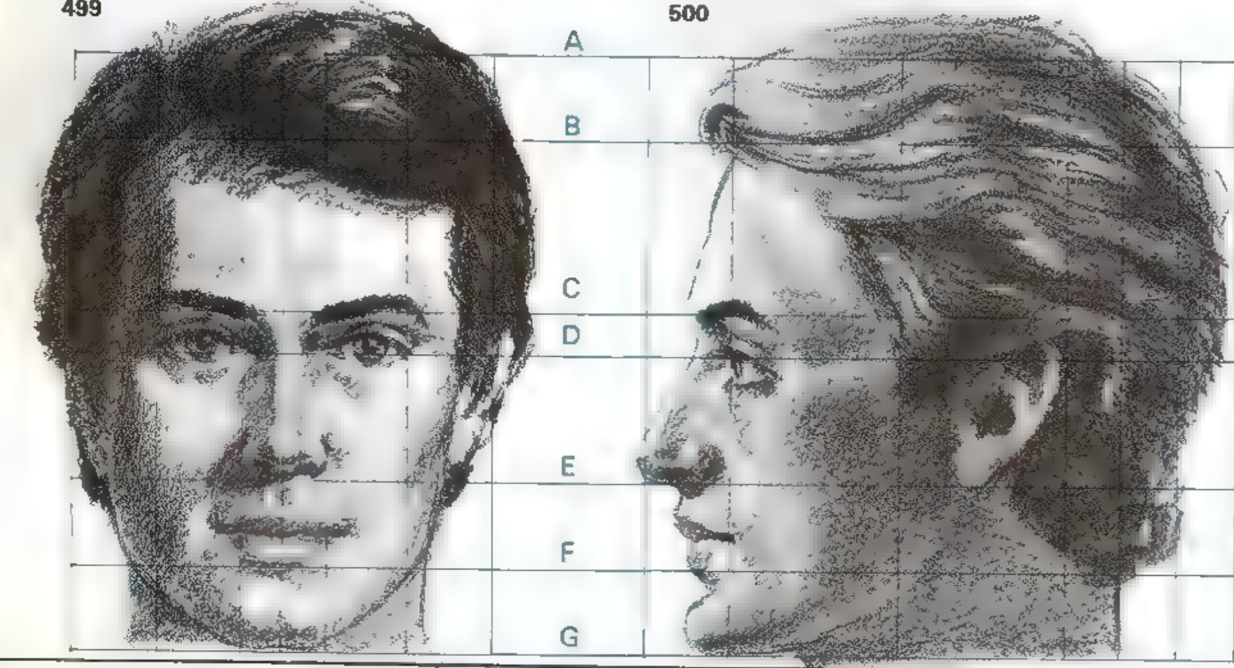
En el *quattrocento*, Cennino Cennini, en su obra «Il libro dell'Arte», decía ya «...voy a darte las proporciones exactas del hombre.», añadiendo por cierto: «Las de la mujer las dejaré, pues no son múltiples exactos unas de otras» —¡como si la mujer fuera un ser diferente!— Y luego, centrando ya su estudio en la «perfección del macho», decía: «La cara está dividida en tres partes, a saber: la frente, una; la nariz, otra; de la nariz a la barbilla, otra....»
Cennini establecía un canon parecido al nuestro, pero aplicado a la cara. Como puede ver en las figuras del recuadro adjunto, el canon actual se refiere a la altura de la cabeza, desde el perfil superior del cráneo, descontando el cabello, hasta la barbilla. Observe ahora en la figura 499 que el canon de la cabeza adulta —la del niño es diferente—, vista de frente, es igual à tres y medio *módulos* de alto, por dos y medio de ancho, siendo la altura de la frente el módulo utilizado. Observe en las figuras adjuntas que el entrecejo, la nariz y la boca se hallan en el centro vertical del canon, mientras que los ojos coinciden con el centro horizontal.
Compruebe a continuación la situación de los elementos de la cara en las siguientes líneas horizontales del canon:

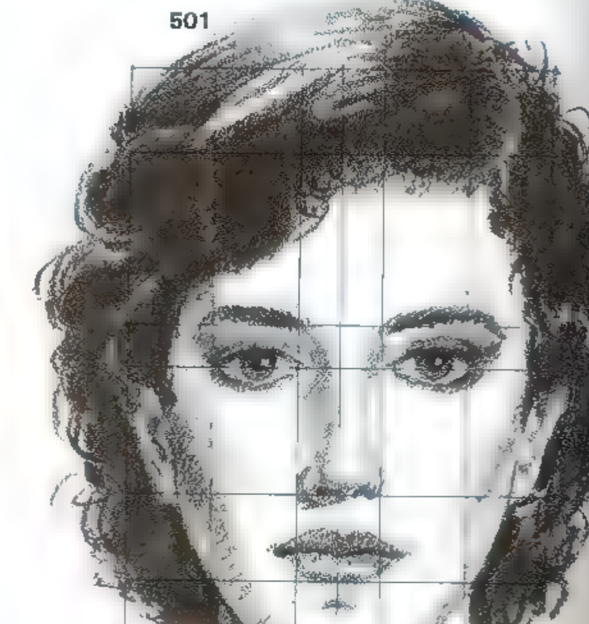
A). El perfil superior del cráneo descontando el grueso del cabello.
B). El nacimiento del cabello.
C). La situación de las cejas.
D). La situación de los ojos.
E). La parte inferior de la nariz.
F). El perfil del labio inferior.
G). El perfil inferior de la barbilla.

Observe, además, como dato importante, que la altura y situación de las orejas coincide con la situación de las cejas y la parte inferior de la nariz (módulo C-E). Vea, por último, las diferencias entre el canon de la cabeza adulta y la del niño, estudiadas en el recuadro de la página siguiente (figs. 504 y 505).
Este canon-caja representa una ayuda valiosísima para dibujar y pintar cabezas y retratos en general. Está claro que no puede aplicarse matemáticamente. Pero hay dimensiones y proporciones que sí son de aplicación general: que entre ojo y ojo hay siempre la distancia de otro ojo; que la altura y situación de las orejas coinciden con la distancia y situación que va desde las cejas a la parte inferior de la nariz; y que aún sin ser exactos los tres módulos *frente, nariz, nariz-barbilla* son tres dimensiones básicas a tener en cuenta.

Figs. 498 a 501. Este es el canon que permite dibujar correctamente las proporciones de la cabeza humana, sea hombre o mujer. Estudie en la serie de esquemas de la figura 498 A, B, C, la construcción del canon paso a paso, mediante un sencillo cálculo geométrico que permite dibujar la cabeza de frente. Observe la coincidencia de los límites o partes de la cabeza con las siguientes líneas en las figuras 499 a 501. A: límite de la cabeza, sin el cabello. B: Nacimiento del cabello. C: Situación de las cejas D: Situación de los ojos. E: Parte inferior de la nariz. F: Perfil del labio inferior y G: Perfil inferior de la barbilla.





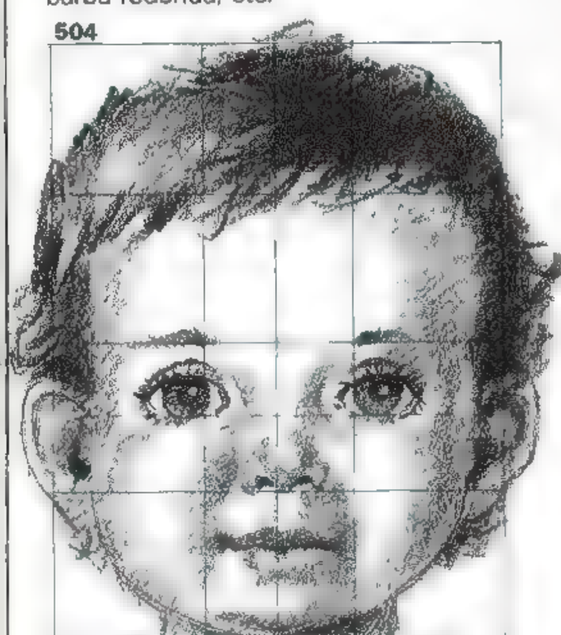


502

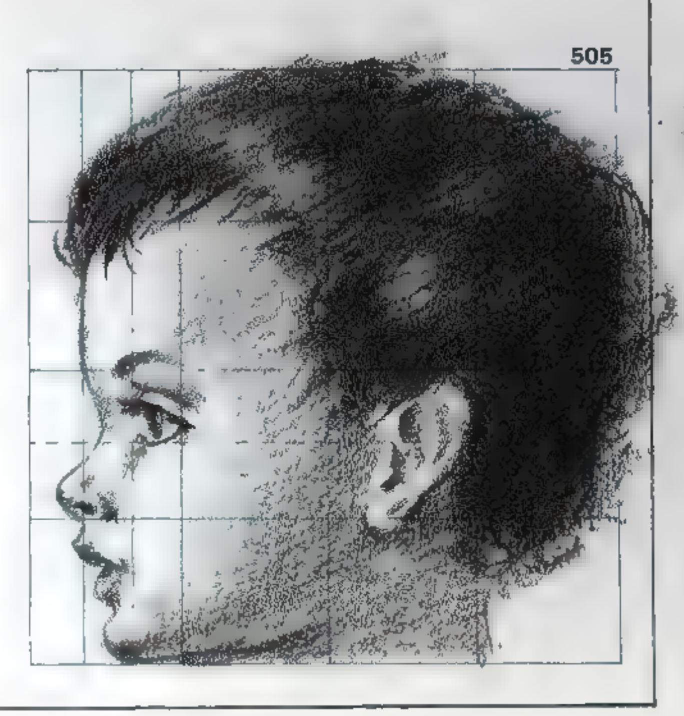
503

Figs. 504, 505. Las proporciones de la cabeza del niño, a la edad de 2 a 5 años, responden a un canon diferente al de la cabeza del adulto: la frente es más amplia con escaso cabello arriba y a los lados; las cejas —no los ojos— coinciden con el centro de la altura de la cabeza; entre ojo y ojo existe una distancia mayor que la de un mismo ojo; orejas más grandes, nariz corta y respingona, barba redonda, etc.

504



505



506

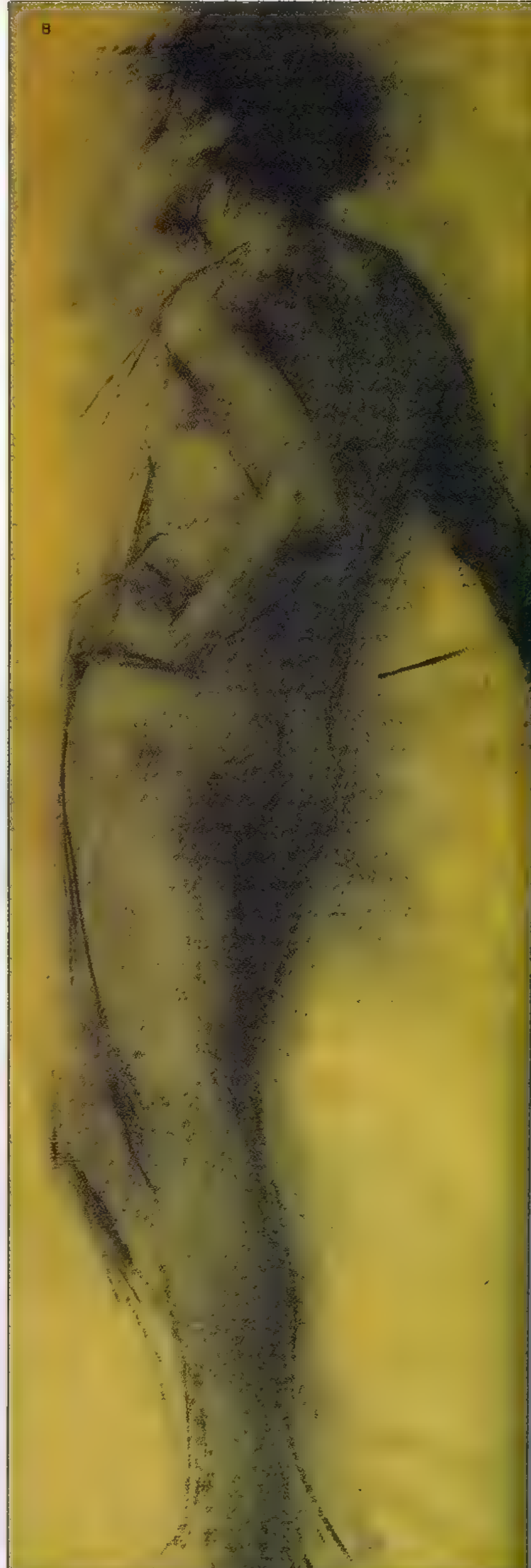


Figs. 502, 503 (arriba) y 506. Dibujos de Francesc Serra a lápiz plomo y con creta azul, de una cabeza masculina vista de frente y una femenina vista de perfil. Vea sobre estas líneas una cabeza de una niña de dos años dibujada a lápiz plomo.

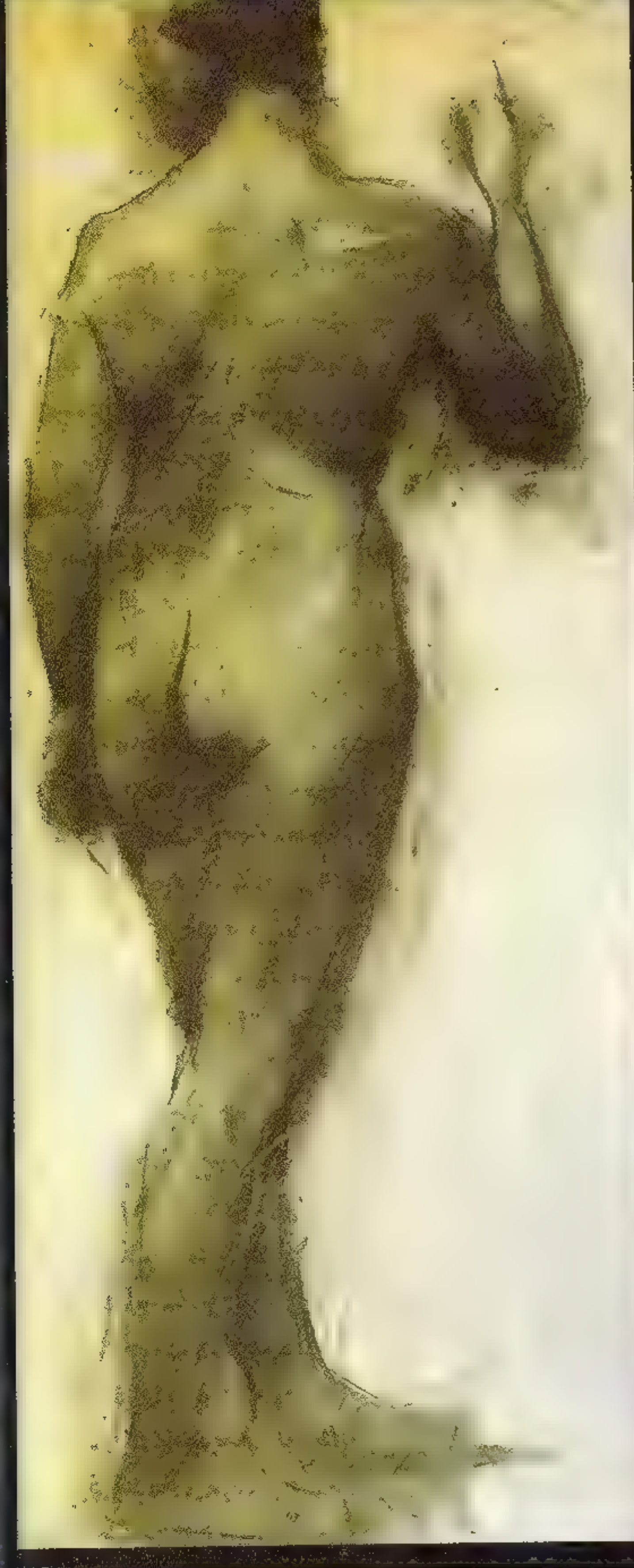
Fig. 507. Como ejemplo de las posibilidades expresivas del dibujo artístico, he aquí algunas muestras de dibujos realizados en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona por los alumnos del profesor Crespo: Joan Sabater (A), María Perelló (B), José Juan Aguera (C), y Raimon Vayreda (figura 508 de la página siguiente). Estos dibujos han sido cedidos gentilmente por la Facultad de Bellas Artes de Barcelona.



507







el dibujo como arte

«Lo que hace que un retrato sea bello no es el brillo del colorido: es la perfección del dibujo».

Tiziano Vecellio (1487/90-1576)

el retrato

Los dos retratos que ilustran estas páginas son obra de Francesc Serra, famoso pintor y dibujante español que murió hace pocos años. Francesc Serra era un buen amigo mío; habíamos publicado juntos dos libros. Era un maestro pintando figura al óleo y un dibujante excepcional, también de figura, con todos los medios. Estos retratos fueron realizados con lápices Koh-i-noor HB y 2B, sobre papel de dibujo satinado, dibujando con luz artificial, una lámpara de tungsteno de 100 watios a una distancia del modelo 1,5 a 2 metros. Para un retrato como éstos, Francesc Serra tardaba entre cinco y siete horas, repartidas en cinco poses o sesiones de una hora o una hora y media cada una. Durante algún tiempo, Francesc Serra se especializó en el dibujo de retratos a lápiz plomo. «Dejé de hacerlos —me decía—, porque tenía demasiados encargos. ¡No tenía tiempo para pintar...! y además el retrato es un arte condicionado. Para el artista es importante el parecido, pero lo es tanto o más que el que sea en sí mismo una obra de arte. Para el retratado, lo que más cuenta es la semblanza; una semblanza que él espera ver mejorada, favorecida... ¡Finalmente no eres libre, tienes que complacer al cliente!»

La idea de Serra coincide con la opinión del escultor Rodin: «Por una ley extraña y fatal, el cliente que encarga un retrato va en contra del talento del artista que él mismo ha elegido». Pero la historia del arte no está muy de acuerdo con este criterio. Uno de los mejores cuadros de Velázquez es el retrato del papa Inocencio X que cientos de personas admiran todos los días en la Galería Doria de Roma y no precisamente por su parecido, que nadie sabe ni recuerda, sino por su calidad como obra de arte. Y como este retrato, son reconocidos todos los que han pasado a la historia de las Bellas Artes incluidos los de Francesc Serra.

Uno de los artistas más famosos del arte de pintar y dibujar retratos es sin duda Jean-Auguste Dominique Ingres. A él se deben una serie de «consejos a unos discípulos» que constituyen una lección magistral sobre el arte del retrato. He aquí los más importantes:

- El parecido depende de la fisonomía y ésta ofrece siempre una caricatura.
- El cuerpo no debe seguir el movimiento de la cabeza.
- Antes de empezar se ha de interrogar al modelo (en el sentido de conversar con él para conocerlo mejor).
- Dibujad los ojos cuando os paseéis (en el sentido de no detenerse y «quedarse» acabando el ojo).
- Evitad el exceso de reflejos que podrían romper la masa.

La primera sesión de un retrato debe destinarse exclusivamente al estudio de la pose, iluminación, parecido, etc. realizando este estudio mediante series de bocetos previos. El modelo ha de estar y sentirse cómodo, vestido y peinado con naturalidad, mirando al artista, con los ojos a la altura de los ojos del artista.

Déjeme decirle, por último, que las medidas más corrientes del cuadro en un retrato dibujado son: cabeza sola o medio cuerpo: hoja de papel de unos 35×45 cm. Cuerpo entero: papel de unos 50×70 cm. Tamaño de la cabeza sola, de 12 a 15 cm de altura; Medio cuerpo: de 10 a 12 cm; Cuerpo entero: de 7 a 9 cm.



509

Fig. 509. Francesc Serra Retrato a lápiz en el que cabe destacar la perfecta construcción y modelado de la cabeza y de las manos —éstas con un acabado más suelto—, en contraste con el dibujo lineal, sólo esbozado del cuerpo, y en el que llama la atención la pose realmente original, estudiada y realizada por el artista.

Fig. 510. Francesc Serra dibuja aquí este espléndido retrato a lápiz plomo, realzando la cabeza magníficamente modelada y dibujando el cuerpo con unas pocas pero seguras líneas. Vea el estilo clásico de contrastar el dibujo de la cabeza con el cuerpo. Observe en el dibujo del cuerpo, en el cuello de la camisa, solapa de la americana, hombrera, codo y mano, esa serie de trazos dibujados con el difumino, característicos del estilo pictórico de Francesc Serra.



510

el apunte

Lápiz y papel: no hace falta más para estudiar, aprender, perfeccionar el arte del dibujo y la pintura. El papel que sea en bloque, algo más pequeño que este libro, encuadernado o encolado de manera que sea rígido, ahorrando el uso de tablero y permitiendo dibujar en cualquier parte. El lápiz que sea blando, tanto como un 4B o más, considerando la posibilidad de que sea un *todo mina*. Puede ser también un rotulador negro, e incluso un surtido de tres o cuatro rotuladores —negros, gris, ocre y siena, por ejemplo—, formando una gama que permita tomar apuntes con una tendencia de color.

El tema tampoco es problema. Aquella famosa frase de Renoir «¿Temas?, ¿motivos....? ¡Yo me arreglo con un par de nalgas cualesquiera!», parece dicha para el que busca un tema en plan de apunte. Los hay en todas partes y son válidos todos los géneros: figura, cabezas, dibujo de animales, frutas, flores, objetos de toda clase y estilo, naturalezas muertas, paisajes, árboles, marinas, barcas... y un largo etcétera. En casa, en la calle, en el tren, en la sala de espera, en el hotel, en la granja, en el zoo... ¿Ha ido alguna vez al zoo, toda una mañana, para dibujar apuntes? Es sencillamente fascinante, es una prueba de capacidad artística, habilidad —los animales se mueven—, oportunidad, retentiva... ¡Es una diversión única, extraordinaria y *exclusiva* para artistas! Y conste que el zoo está también en una granja en la que, parodiando a Renoir, «...con un par de gallinas, tres o cuatro patos, un conejo, un gato y un perro nos podemos arreglar de maravilla».

Pero, además de divertido, el apunte es el mejor de los ejercicios para perfeccionar nuestra capacidad artística. Como decía Van Gogh a su hermano Théo, «Dibujar esbozos es como sembrar, para recoger después cuadros». Recordando aquel antiguo refrán que dice «Lo bueno, si breve, dos veces bueno», un buen dibujo o una buena pintura, cuando son «breves», tratados con soltura, con oficio, con seguridad y espontaneidad son «dos veces buenos». Porque cuando se pinta un cuadro, preocupa el acabado, y surge la duda de todo lo que se hace como definitivo y se tiene miedo. Un miedo que sólo se resuelve pintando el cuadro con la filosofía del apunte, «una filosofía milagrosa nacida de la aventura no prevista, de la despreocupación total, de la espontaneidad y la libertad absoluta».



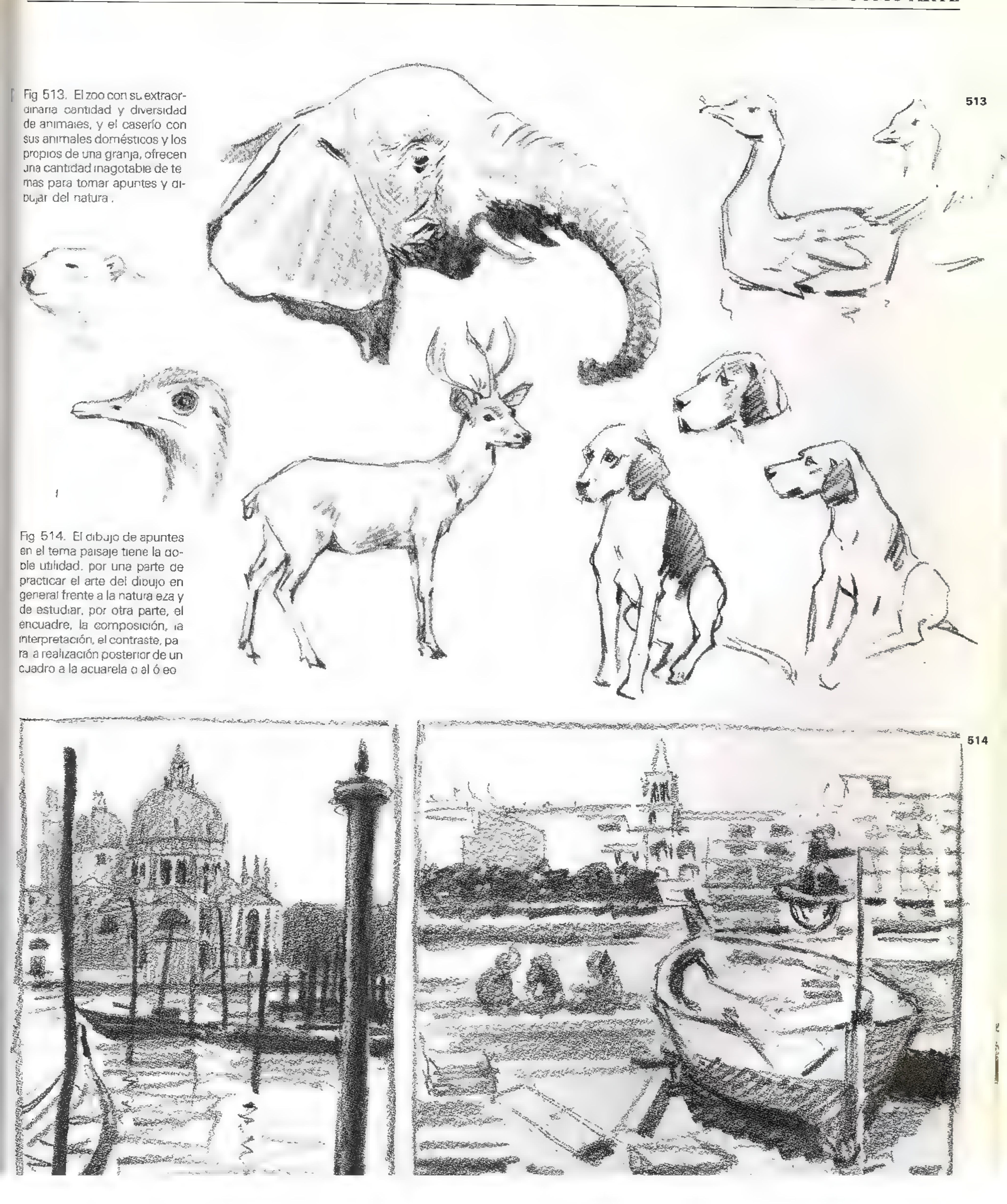
511

512

Figs 511, 512. La cabeza y la figura vestida es un tema ideal para dibujar apuntes del natural. Los modelos pueden ser amigos o familiares, pero pueden ser también personas desconocidas que uno encuentra en todas partes, en el parque, en el tren, en la terraza de un bar, etc. Y conste que nadie se siente ofendido si ve que le están dibujando, cosa por otra parte, que no es tan difícil de llevar a cabo sin que el «modelo» se dé cuenta

Fig 513. El zoo con su extraordinaria cantidad y diversidad de animales, y el caserío con sus animales domésticos y los propios de una granja, ofrecen una cantidad inagotable de temas para tomar apuntes y dibujar del natural.

Fig 514. El dibujo de apuntes en el tema paisaje tiene la doble utilidad, por una parte de practicar el arte del dibujo en general frente a la naturaleza y de estudiar, por otra parte, el encuadre, la composición, la interpretación, el contraste, para la realización posterior de un cuadro a la acuarela o al óleo.



el apunte

Francesc Serra nos muestra aquí seis apuntes de figuras dibujados con creta y sanguinas sobre papel de color crem claro. Son apuntes del natural, con poses rápidas de cinco a quince minutos como máximo. «Cada dos o tres días, entre cuadro y cuadro —me decía Serra—, dibujo tres o cuatro de estos apuntes para mantenerme en forma». Para lograr cuadros excelentes es necesario realizar este excelente ejercicio lo más a menudo posible.

515



Fig. 515. Francesc Serra. Apuntes de figura desnuda del natural, realizados con cretas de colores y sanguina. Éste es el clásico apunte «a tiempo fijo». Es decir, el estudio de una pose con el tiempo limitado a 5, 10 ó 15 minutos, tiempo que obliga al artista a dibujar, proporcionar y sombrear con una rapidez extraordinaria, ejercitando su capacidad de retentiva y de síntesis. Es un tipo de ejercicio que se realiza en todas las Escuelas de Bellas Artes o clases de dibujo de sociedades particulares y que, naturalmente, puede poner en práctica, también, el artista en su estudio particular.

el boceto

Escribe Helmut Tuheman, autor del libro *La restauración de cuadros*, restaurador-jefe de la National Gallery de Londres: «Estuve en París trabajando dos años con Maurice Denis. Nunca olvidaré uno de los excelentes consejos que me dio. Antes de empezar un cuadro dibuja un apunte rápido, tamaño postal, de la composición y esquema del color y no se te ocurra abandonar esta pequeña y fresca idea».
Todos los buenos cuadros han empezado en un boceto «tamaño postal». Todos los grandes cuadros de Rubens, para citar un ejemplo, empezaron así –y de ello hay constancia en galerías y museos–: primero con uno o dos, y a veces tres, bocetos dibujados a la aguada con dos o más colores; después con uno o dos bocetos más, pintados al óleo, que pasaban finalmente al taller –. Rubens tenía un taller perfectamente organizado en el que trabajaban artistas de tanto renombre como Van Dyck y Jordaens– para su realización definitiva.
Antiguamente la misión primordial del arte del dibujo era bocetar, proyectar el cuadro definitivo.

El artista Badía Camps nos ofrece aquí los bocetos de un cuadro al óleo empezando por un pequeño boceto y un dibujo más construido, ambos realizados con creta sepia oscura. Nos ofrece también una nota de color, dibujada asimismo con cretas, para pintar finalmente un boceto al óleo como proyecto del cuadro definitivo. Observe los cambios de orientación, de posición, de formas en general y de objetos en particular, encima de la mesa, característicos de un estudio realizado con varios bocetos.



516

Figs. 516, 517. DIBUJO DE BOCETOS Y ESTUDIOS PREVIOS PARA UN CUADRO DE FIGURA AL ÓLEO. El artista Badía Camps nos muestra aquí el proceso que él mismo ha seguido hasta llegar al boceto pintado al óleo de la página siguiente. «A veces –nos dice Badía Camps– la idea empieza con una pequeña nota como la de este dibujo. Este formato tan pequeño ofrece la ventaja de que puedes materializar la idea en un tiempo mínimo de dos o tres minutos, trasladando al papel una síntesis de lo que tienes en el pensamiento. Luego empieza un trabajo más laborioso, dibujando ya con modelo, estudiando mejor la pose, a veces con cambios tan radicales como la posición del modelo mirando hacia el otro lado (fig. 517).»

517

Badía Camps

518

519

Fig. 518. (Reproducción a un tamaño ligeramente más pequeño que el dibujo original). «Después de esto —sigue explicando Badía Camps— empieza el estudio con notas de color de valoración y de contraste, que yo acostumbro a realizar con cretas de colores y sobre papel blanco de unos 18 × 24 cm. Lo dejo para el día siguiente, tratando de madurar el estudio realizado y...»

Fig. 519. «...pinto finalmente un boceto al óleo en un cartón figura» del número 1 (22×16 cm), o un cartón «figura» del número 2. Trabajo entonces con modelo, tratando de plasmar en este boceto definitivo todas las ideas y conceptos acumulados en los bocetos anteriores, para empezar después, a los dos o tres días, el cuadro definitivo».
Badía Camps marca aquí el camino, el buen camino, para la realización de un cuadro con todas las garantías de éxito. Es el mismo camino que han recomendado y realizado todos los maestros de la pintura.

el tema, la interpretación

Hasta bien entrado el siglo pasado uno de los aspectos fundamentales del cuadro era *el tema*. Sir Joshua Reynolds, uno de los artistas más importantes de la pintura británica, dejó escrito en uno de sus discursos como presidente fundador de la Real Academia de Londres: «Juzgar qué temas son aptos para pintar y cuáles no, requiere un gran discernimiento». Todavía en el Salón de París del año 1847 se otorgó la medalla de oro a «Los romanos de la decadencia», de Thomas Couture, un cuadro que entusiasmaba a los visitantes del salón, por su historia, su anécdota, su argumento. En realidad, y tal como decían los jóvenes pintores de ese tiempo: «El público no va a ver pintura sino que va a ver temas». Estos jóvenes empezaron a pintar al aire libre en el bosque de Fontainebleau. Les llamaban despectivamente los de la «escuela» de Barbizon. Su pintura y sus temas no gustaban; el conde de Nieuwerke decía: «Es pintura de demócratas, de esa clase de gente que no se cambia de ropa». Esa clase de gente eran Rousseau, Corot, Millet, Daumier, Courbet. De la mano de ellos llegaron Manet, Monet, Pissarro, Degas, Renoir, Sisley, Guillaumin... Pintaron impresiones, escenas corrientes, figuras vulgares, cuadros pequeños. Rechazaron la escenografía del tema y buscaron motivos. Mejor dicho, no los buscaron —«yo no busco, yo encuentro», decía Picasso—; los encontraron: calles con gente, autobuses y coches; bailarines en la escena; bañistas en el río; escenas de circo. Sisley pintó inundaciones, Degas carreras de caballos, Guillaumin fue el primer pintor de suburbios, Libermann, el más importante de los pintores alemanes impresionistas, decía: «Me da lo mismo pintar una rosa que una virgen». Sí, *el tema* ha dejado de ser trascendente. Modelos o sujetos tan vulgares y corrientes como un par de zapatos viejos o una silla (Van Gogh), una bicicleta (John Sargent), la azotea de una casa de pisos (Picasso), que en su día pudieron escandalizar a público y crítica, son ahora motivos corrientes, presentados como obras de arte en las paredes de los museos. De modo que no se preocupe demasiado en buscar un tema; los hay en todas partes, se encuentran a veces con sólo girar la cabeza. En una carta de Cézanne a su hijo, el maestro le decía: «Aquí, a la orilla del río, los temas son infinitos; el mismo punto de vista desde ángulos distintos invita a dibujar estudios tan variados e interesantes que creo poder trabajar meses enteros sin cambiar de sitio, limitándome a inclinarme un poquito hacia la derecha y un poquito hacia la izquierda». Esa «orilla del río» se encuentra en muchos ríos y montes, pero si usted no es capaz todavía de *verla*, visite museos y exposiciones; adquiera libros con buenas reproducciones, estudie, y asocie sujetos y lugares pintados, con sujetos y lugares —que usted conoce— por pintar. Comprobará de paso —y esto es lo que, finalmente, el aficionado debería grabar con letras de oro en su memoria—, que el éxito del tema depende más que nada de la interpretación: de su encuadre, su composición, estructura, fondo, forma, color, lenguaje...; «exagerar, aumentar, disminuir, deformar: esto es, interpretar» (André Lhote). Interpretar según lo que uno ve en su interior. Esto es lo que hace el cuadro.

«El tema eres tú mismo, tus impresiones, tus emociones ante la Naturaleza».

Eugène Delacroix



520

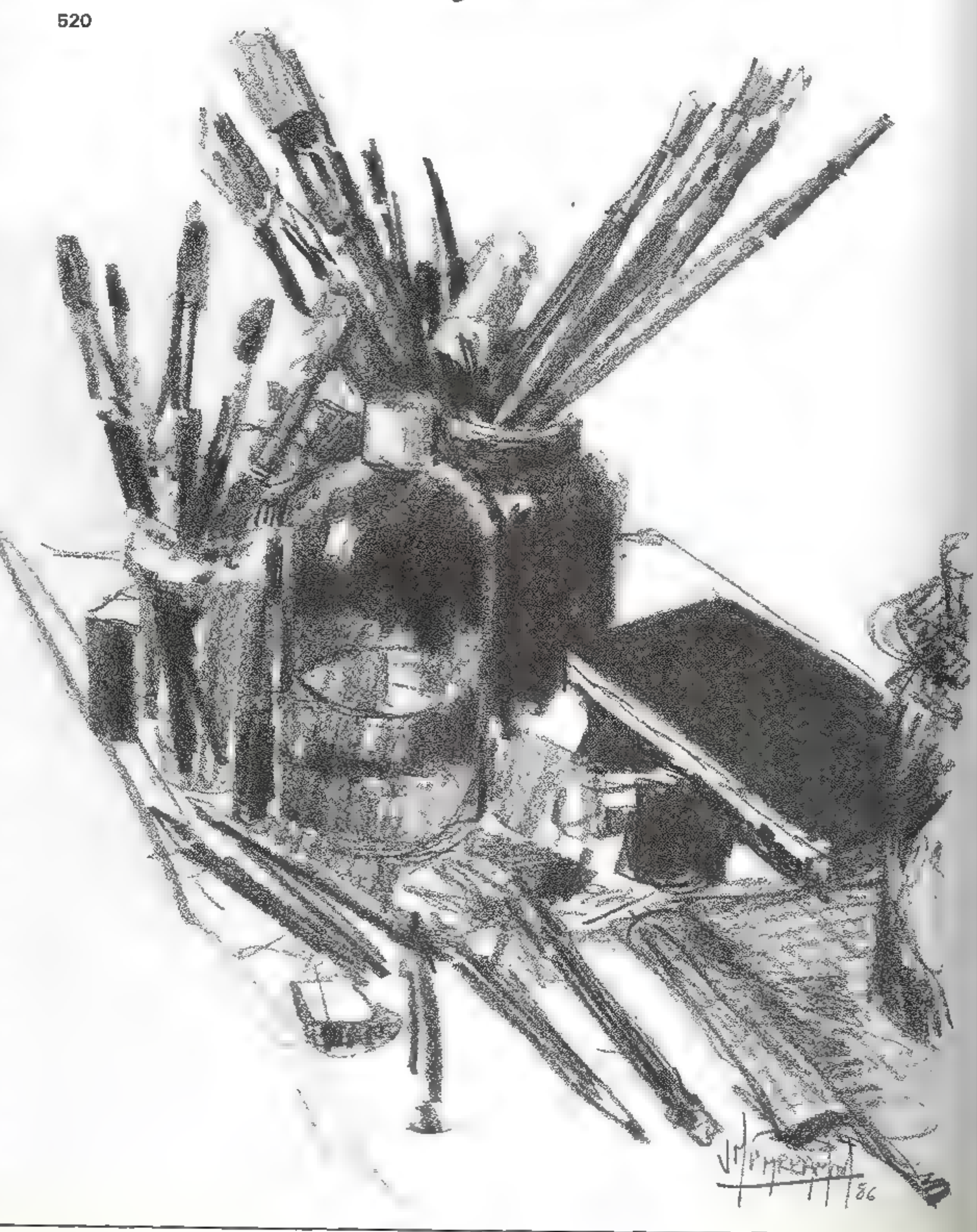


Fig 520. Temas o motivos los hay en todas partes; se encuentran, a veces, con sólo girar la cabeza. Este dibujo que yo mismo he realizado, por ejemplo, de una naturaleza muerta, compuesta por jarras, frascos, cajas, lápices, pinceles, etc..., que está ahí, enfrente mío, en la mesa auxiliar de mi estudio: éste es un motivo que usted, yo y todos podemos dibujar

521 A

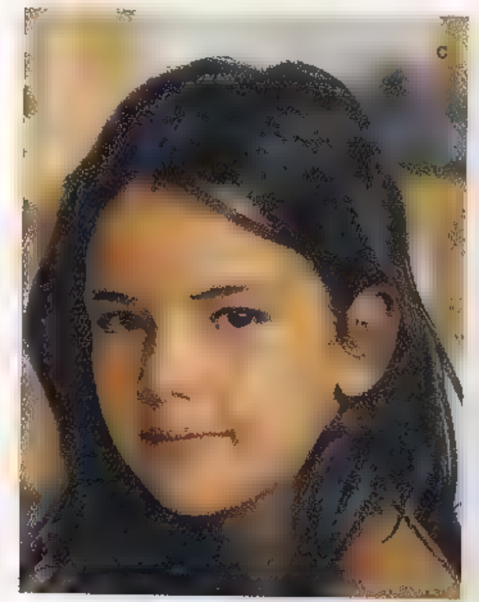
a



b



c



d



e



f



g



h



Fig 521 A. Como decía Cézanne a su hijo, «los temas o motivos son infinitos». Para que usted sea capaz de *verlos* nada mejor que visitar museos y exposiciones, mirar libros con buenas reproducciones y estudiar y asimilar los temas pintados por otros artistas para que usted pueda *ver* los temas o motivos de sus cuadros. Fotografiar motivos con la problemática que esto supone, respecto a elegir el punto de vista, analizar la posición y determinar finalmente el encuadre, representa también un ejercicio para educar esa facultad de saber ver y elegir motivos para pintar. Vea en estas ilustraciones algunos ejemplos fotográficos de temas o motivos para dibujar.

De izquierda a derecha y de arriba abajo:
a) El paisaje en general siempre indicado para dibujar o pintar.
b) El paisaje urbano que tanto puede ser de una calle en un barrio viejo, como en una calle con edificios modernos.
c) La cabeza humana ya sea para retrato o como estudio.
d) La figura humana en parques, plazas públicas, ideal para tomar apuntes.
e) Escenas de puerto: un tema inagotable, perfecto para dibujar o pintar.
f) Flores en la misma planta o en ramos con la posibilidad, también, de estudiar la composición.
g) La naturaleza muerta que ofrece la ventaja de estudiar la composición en el propio estudio.
h) Las viejas calles de pueblos con sus vetustas y antiguas casas.
i) Los animales en el zoo, un motivo para tomar apuntes o dibujar con muchos modelos a disposición del artista.

521 B







Fig. 521 B. Una vez seleccionado el tema, el artista debe estudiar cuál es el mejor encuadre, cambiando el punto de vista para conseguir un primer plano diferente, un tema principal más o menos alejado, etc...

sobre el arte de componer

Un joven pintor llamado Louis Le Bail tuvo el privilegio de ver a Cézanne mientras componía uno de sus bodegones. Le Bail dejó el siguiente testimonio escrito: «Empezó y tomó el mantel y lo puso sobre la mesa; lo arrugó un poco. Después situó las peras y los melocotones, oponiendo unos colores con otros, haciendo vibrar los complementarios, los verdes con los rojos, los amarillos de los melocotones con los azules de las sombras. Levantaba o inclinaba la posición de las frutas y se servía para ello de monedas que colocaba debajo de las frutas como cuñas».

Paul Cézanne era un auténtico maestro en el arte de componer. Y ¿qué hacía?, ¿qué normas o reglas aplicaba? Ninguna; no hay reglas concretas para el arte de componer. Es un problema de creación, de inteligencia; y «la inteligencia no se puede enseñar». Esto mismo dice el pedagogo Jean Guitton, aunque inmediatamente añade: «...pero se puede mostrar a qué punto hay que dirigir la mirada para que la inteligencia nos visite».

De acuerdo: esto vamos a hacer. Dar caminos, sugerencias, puntos de mira.

El historiador Wölfflin dice: «Un cuadro debe más a otros cuadros que a la observación de la Naturaleza por parte del autor». De manera que, primer paso: documentarse, ver cuadros actuales de buenos artistas y estudiar la composición de los mismos. Ingres decía: «Las formas bellas son aquellas en que los detalles no comprometen el aspecto de las grandes masas». Que se complementa con lo que dice Delacroix: «Atended siempre a la masa, al conjunto que os ha impresionado». Todo lo cual tiene que ver con una de las pocas normas concretas sobre el arte de componer, dictada por el filósofo Platón:

Componer es hallar y representar
la variedad dentro de la unidad.

Variedad en la forma, en el color, en la posición de los elementos del cuadro, creando una diversidad de formas y colores que llame la atención del espectador y despierta su interés. Pero organizando esta variedad dentro de un *Orden* y una *Unidad* de conjunto, de modo que las dos ideas se complementen:

La unidad dentro de la variedad.
La variedad dentro de la unidad.

Las imágenes adjuntas explican la norma de Platón.

522

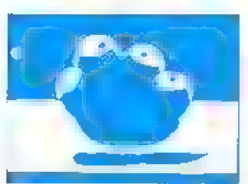




Fig. 522. MAL. Exceso de unidad. La disposición no es nada original, resulta monótona, no dice nada, no despierta interés. Vea en el esquema adjunto: el horizonte en el centro; el plato y la fruta formando un solo bloque, etc...

523





Fig. 523. MAL. Exceso de diversidad. Aquí los objetos se hallan dispersos, llaman la atención por separado, no invitan a una contemplación, razonada, conjunta.

524





Fig 524. MAL. Todavía exceso de unidad. Este defecto queda disimulado en parte, pero, según puede verse en el esquema adjunto, la composición ofrece todavía demasiadas coincidencias geométricas que van en contra de la diversidad

525



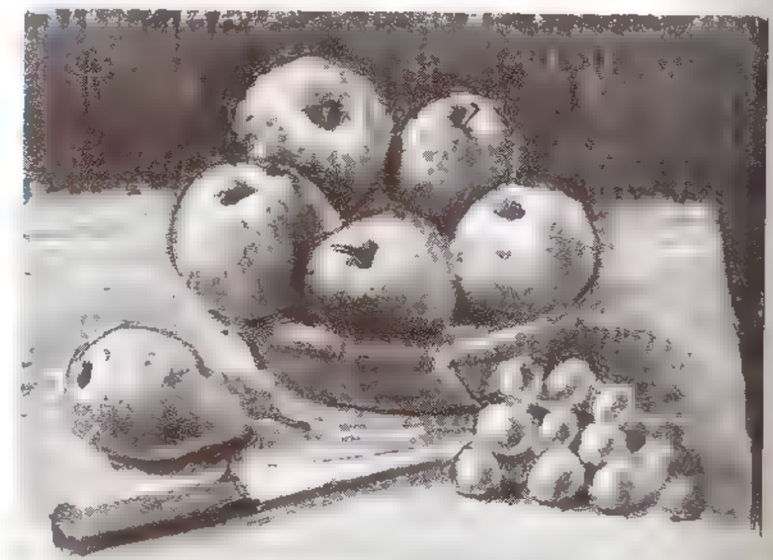


Fig. 525. BIEN. Ejemplo de unidad dentro de la variedad. El factor de *unidad* viene dado por la ordenación del conjunto, y al propio tiempo logramos el factor *diversidad* por el punto de vista, del encuadre y la disposición de los elementos del cuadro

la ley de la sección dorada







526

Fig. 526. Vea en este paisaje la aplicación de la ley de la sección dorada para lograr una mejor composición del cuadro. Situando el *punto dorado* en el bloque de cuatro edificios y el campanario de la iglesia, tenemos que en A el centrado del motivo principal es aceptable pero algo monótono. En B, desplazamos el motivo principal hacia un lado y resulta evidente que dicho motivo queda excesivamente descentrado en perjuicio de una buena composición. Finalmente en C, situamos los cuatro edificios y el campanario en situación óptima de acuerdo con la ley de la sección dorada, y obtenemos una posición estéticamente perfecta.

Tenemos noticia de que en el siglo I a. de Jesucristo, un arquitecto romano llamado Vitrubio escribió la obra *De architectura*, que dedicó al emperador Augusto. Vitrubio entendía de pintura —dirigió la técnica de los murales de Pompeya— y era también, como Platón, un teórico del arte. Trabajando en Pompeya estudió ya entonces la organización de la forma y del espacio y se preguntó cuál podría ser el mejor emplazamiento, el lugar preciso para situar el tema principal, el elemento más importante del mural (del cuadro, del dibujo). La solución más fácil, aunque poco original, era, y sigue siendo, situar este elemento principal en el centro del cuadro. Para romper este exceso de simetría y de *unidad*, el centro mencionado podía desplazarse hacia un lado o hacia otro; pero ¿hasta qué punto?, ¿en qué lugar exacto? Vitrubio halló la solución del problema, estableciendo la famosa *sección dorada* o *regla áurea:*

> *«Para que un espacio dividido en partes desiguales resulte agradable y estético deberá haber entre la parte más pequeña y la mayor, la misma relación que entre esta mayor y el todo.»*

527

La ley de la sección dorada

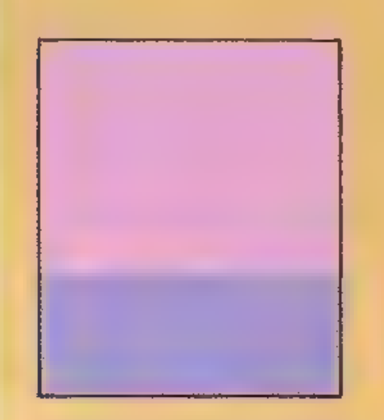
Supongamos un segmento, cuya longitud total es de 5 cm.

2 cm | 3 cm

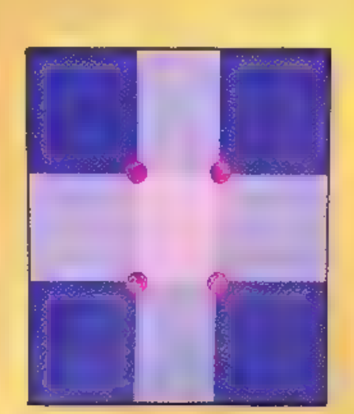
Si dividimos este espacio en 2 y 3 cm veremos que, entre la parte más pequeña (2) y la mayor (3), existe la misma relación proporcional de medidas que entre esta mayor (3) y el todo o longitud total (5); porque, efectivamente, $5/3 \simeq 3/2$. Si usted resuelve estos simples quebrados obtendrá el mismo resultado: 1.6. numérico estableciendo que:

La expresión aritmética de la «sección dorada» es igual a = 1,618

(Desde un punto de vista práctico, cuando usted quiera hallar la división de la *sección dorada*, multiplique el factor 0,618 por







la longitud total de dicho espacio). Vea estos ejemplos.

esquemas de composición

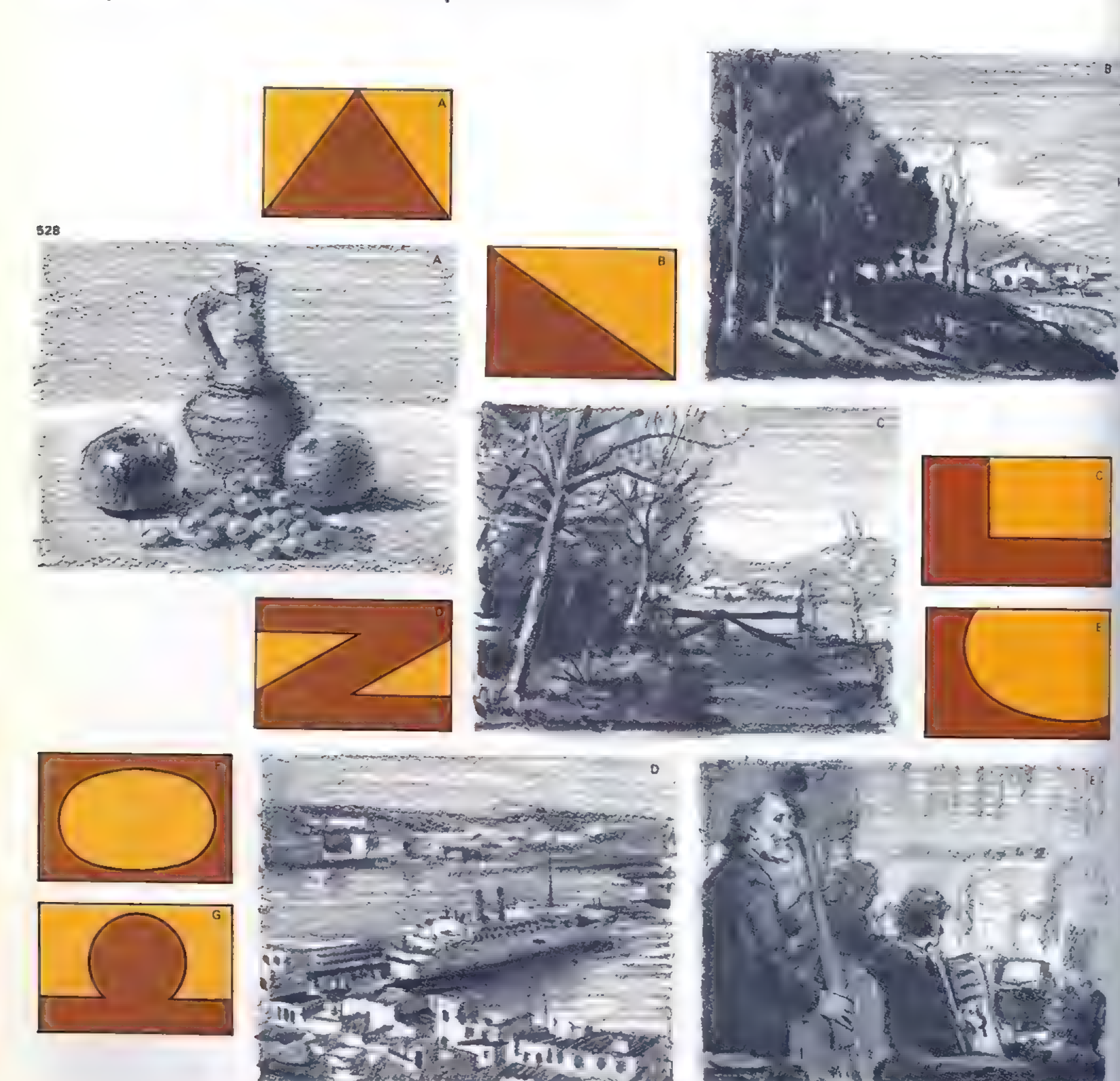


Fig 528. La frase de Delacroix «*atended siempre a la masa, al conjunto que os ha impresionado*» es en realidad un principio básico del arte de componer, cuya aplicación práctica puede resumirse diciendo: *trate de asociar la forma conjunta del cuadro o un esquema geométrico.* Las formas o esquemas geométricos han demostrado que son las más agradables para el común de la gente, que las prefiere a formas naturales, como la hoja de un árbol o a formas abstractas de contenido indeterminado. El arte de componer mediante esquemas geométricos se inicia ya en el Renacimiento con el esquema triangular (A), presente en todas las composiciones de tipo simétrico y se amplía en el Barroco con el esquema diagonal (B), llamado la *fórmula de Rembrandt*. Pero desde siempre, y particularmente desde el Barroco hasta nuestros días, han existido de forma consciente o inconsciente esquemas geométricos susceptibles de ser aplicados a la composición de un cuadro. Vea en estas imágenes (C, D, E, F, G) algunos de estos esquemas y su aplicación a la composición de temas o motivos para dibujar o pintar

la tercera dimensión

529 A



529 B





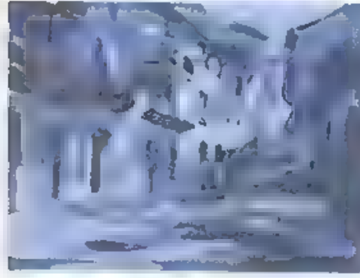




530



531



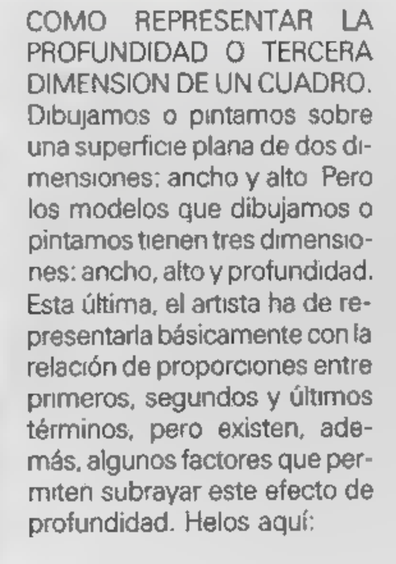
532





532





COMO REPRESENTAR LA PROFUNDIDAD O TERCERA DIMENSION DE UN CUADRO. Dibujamos o pintamos sobre una superficie plana de dos dimensiones: ancho y alto. Pero los modelos que dibujamos o pintamos tienen tres dimensiones: ancho, alto y profundidad. Esta última, el artista ha de representarla básicamente con la relación de proporciones entre primeros, segundos y últimos términos, pero existen, además, algunos factores que permiten subrayar este efecto de profundidad. Helos aquí:

Fig. 529 (A y B). El primero de estos dibujos nos muestra el boceto de un paisaje con una ermita como motivo principal. En el segundo dibujo he situado un árbol en primer término que crea profundidad gracias a la relación visual e instintiva del tamaño o medida del árbol con el tamaño de la ermita situado en un término más alejado.

Fig. 530. Aquí la profundidad se acentúa por la superposición de planos sucesivos, llamados por los expertos *coulisses* (bambalinas), significando los telones laterales de una decoración de escenario clásico en los que se presentan diferentes planos sucesivos superpuestos.

Fig. 531. La perspectiva es una de las fórmulas más corrientes y efectivas para representar la profundidad.

Fig. 532. La representación de la atmósfera interpuesta, dada por la progresiva decoloración de los términos, a medida que se alejan, es un factor también definitivo para representar la sensación de espacio, profundidad o tercera dimensión.

el escorzo

«Escorzo» es la palabra que usamos los artistas cuando hablamos de un cuerpo en posición oblicua o perpendicular a nuestro nivel visual. Vea los ejemplos adjuntos y piense que todos los artistas, en todas las épocas, han dedicado al escorzo largas horas de estudio, casi siempre como paso previo para una obra definitiva.

¿Por qué esta preocupación? En todo escorzo existe lo que yo llamo la *barrera de las dos dimensiones.* Vea estas dos manos que yo mismo he dibujado en escorzo. Un escultor moldearía estas manos con un realismo absoluto, haciéndolas corpóreas, dándoles volumen. En física diríamos que el escultor trabaja con las tres dimensiones que existen en todos los cuerpos: ancho, alto, profundidad. Pero nosotros trabajamos sólo con dos dimensiones: alto y ancho. La tercera dimensión, la profundidad, ha de ser representada mediante el juego de luz y sombras creando así la ilusión del volumen.

Esto no es fácil. Estamos habituados desde siempre a ver la corporeidad de los cuerpos; en nuestro cerebro existe un esquema psicofísico que sitúa instintivamente las partes de un cuerpo en segundo término respecto a otras que se hallan en primer término. Pero también aquí hay una norma a seguir:

Hay que mirar y reducir a dos dimensiones lo que estamos viendo en tres.

He aquí entonces tres factores básicos para lograr este objetivo:

1. *Ver el modelo sin la tercera dimensión,* es decir, verlo como un objeto plano, sin relieve, sin escorzo, sin profundidad. Esto supone un cambio de actitud física y mental, supone crear un hábito.
2. *Dibujar del natural cuerpos que ofrezcan poco relieve.* Empiece dibujando rostros de perfil, por ejemplo; siga, poco a poco, por rostros en posición tres cuartos (semi-perfil) y dibuje más adelante rostros de frente con el problema de la nariz vista de frente, en escorzo.
3. *Trate de ver el modelo como un cuerpo desconocido.* A propósito de un rostro visto de frente, cuando esté dibujando la nariz, mírela como si fuera un plano con algunas manchas... *«Ahí hay una mancha que tiene esa forma y es oscura; al lado de ésta, otra mancha alargada, y al final una especie de lucecita, una zona con un brillo...»* como si fuera una lámina, viendo sólo dos dimensiones, «copiándolo todo tontamente», como decía Miguel Ángel.



Fig. 533. Miguel Ángel. «La Sagrada Familia». Galería de los Oficios (Florencia). Todos los artistas del Renacimiento mostraron una predilección especial por el escorzo, seguramente como una manifestación de su capacidad como artistas dibujantes. En esta «Sagrada Familia», vemos el brazo izquierdo de la Virgen en escorzo que he dibujado como estudio en la figura A.

Figs. 534, 535. He aquí el dibujo de dos manos vistas en escorzo, con el dedo índice señalando hacia delante. Para este ejemplo he dibujado mi propia mano izquierda, señalándome a mí mismo a través de un espejo. ¿Por qué no prueba usted a dibujar también su mano en esta posición, para vivir y practicar el problema del escorzo?



el dibujo artístico en la práctica

«Perfeccionar a partir de un comienzo, construir, buscar, unir con líneas, comparar las grandes dimensiones, los grandes trazos, armonizar... El dibujo lo es todo, es el arte en plenitud».

Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867)

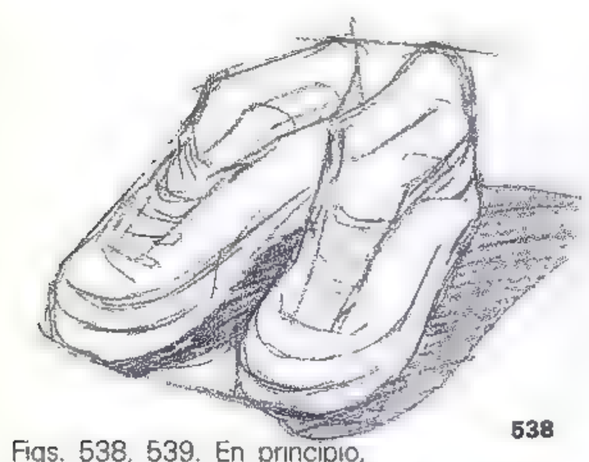
dibujar a la caña con pasteles al óleo

He aquí para empezar un ejercicio práctico dibujando a la caña con tinta y pasteles al óleo, que puede usted realizar en su casa, cómodamente, a cualquier hora del día, con un modelo que todos tenemos, sean botas como éstas, o zapatos, o zapatillas. Yo he dibujado con papel Grumbacher de grano medio, un lápiz plomo HB, para encajar y dibujar inicialmente, una «caña» que yo mismo me he construido cortando al bies el extremo de un mango de un pincel del número 2 (fig. 541); y pasteles Panda de Rembrandt. Vea, en fin, en la figura 542, los colores que han intervenido en este ejercicio práctico... que espero pueda realizar con sólo ver las imágenes de este proceso, paso a paso... Aunque le recomiendo algunos ensayos previos, sobre todo acerca de cómo dibujar grises, restregando la caña medio cargada de tinta sobre papel de grano medio.



537

Fig. 537. He aquí el modelo. Es preferible representar zapatos de esta clase, grises y blancos, rojos y blancos, etc... He dibujado con luz natural, con los zapatos en el suelo, para estudiar una posición y un encuadre que sean interesantes.



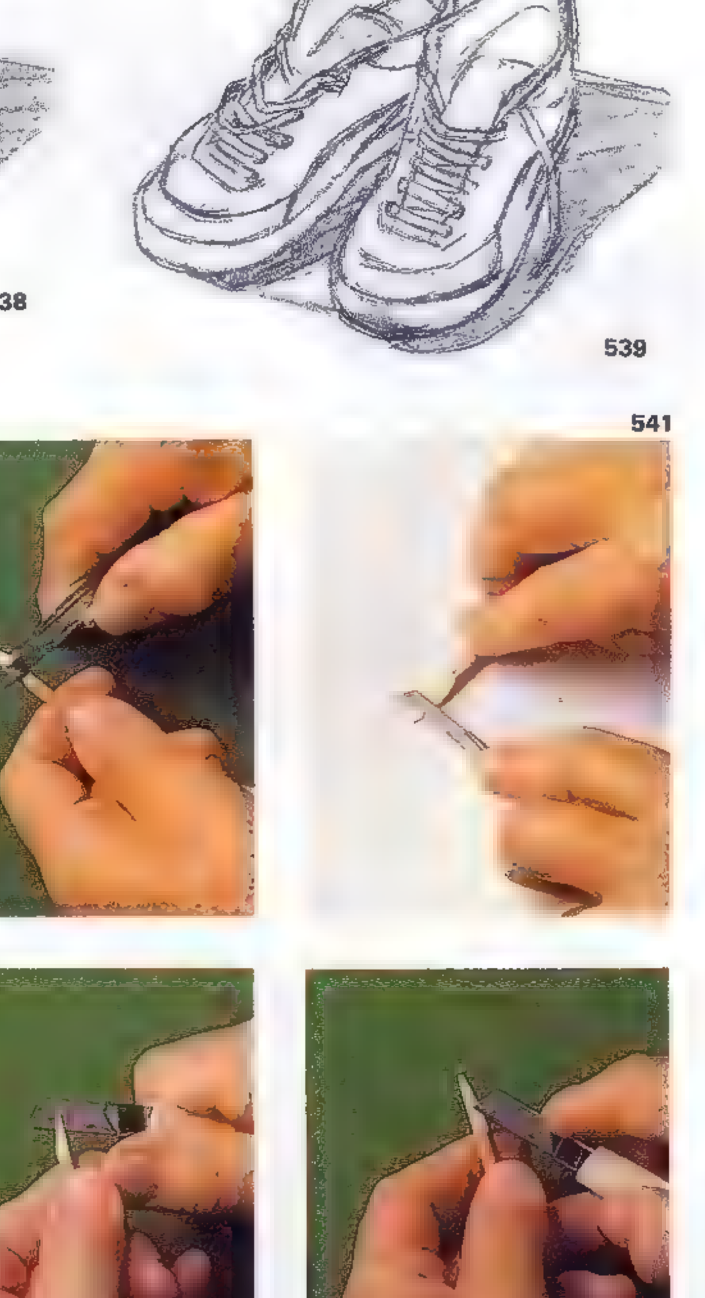
538

539

540

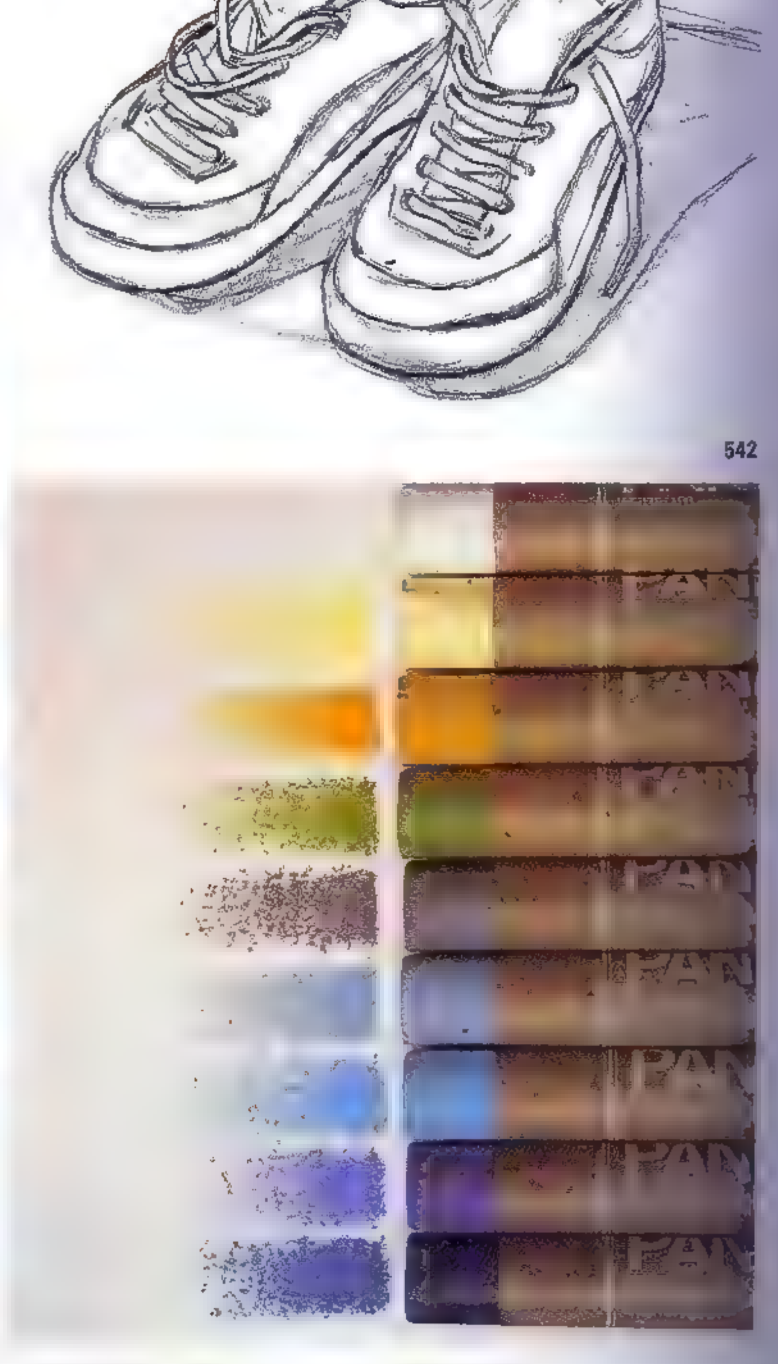
Figs. 538, 539. En principio, parece un modelo fácil de dibujar. Rápidamente se aprecia el encuadre escogido, el esquema simplificado del contorno y se empieza a dibujar sin salirse de este perfil para conseguir que los zapatos queden muy claramente representados. Al final, este tema resulta tan difícil que lo demás no importa.

Fig. 540. Después del dibujo con lápiz, el primer paso consiste en realizar un dibujo lineal con caña y tinta china. ¡Atención! Hay que evitar que la tinta se acumule al extremo de la caña: hagan un ensayo antes de dibujar.



541

Fig. 541. La caña para dibujar es un utensilio que puede encontrarse en los comercios, pero que también puede fabricárselo usted mismo, cortando en bisel el mango de un viejo pincel. Hay que recordar la necesidad de practicar un corte transversal para que la caña retenga la carga de tinta.



542

Fig. 542. Estos son los colores de pasteles al óleo que yo he utilizado para la realización de este dibujo.

544



543



545

Fig. 543. He aquí el dibujo a la caña ya terminado a falta de pintar con los pasteles al óleo. Ha de lograr un modelado correcto, una amplia gama de grises de los que depende el éxito del dibujo. Observe junto al papel de dibujo un retal del mismo papel sujeto con chinchetas que sirve para descargar la caña y probar la intensidad del trazo antes de dibujar

Fig. 544. Es preciso practicar una y otra vez en papel aparte hasta conseguir que, con la caña llevando muy poca tinta y restregándola con fuerza sobre el grano del papel, pueda uno dibujar grisados y degradados correctos. El éxito no depende tanto de usar una caña, cuya madera o constitución no rechace la tinta, sino que, por el contrario, la absorba, la retenga y la suelte progresivamente, como de la habilidad práctica y oficio que tenga el artista.

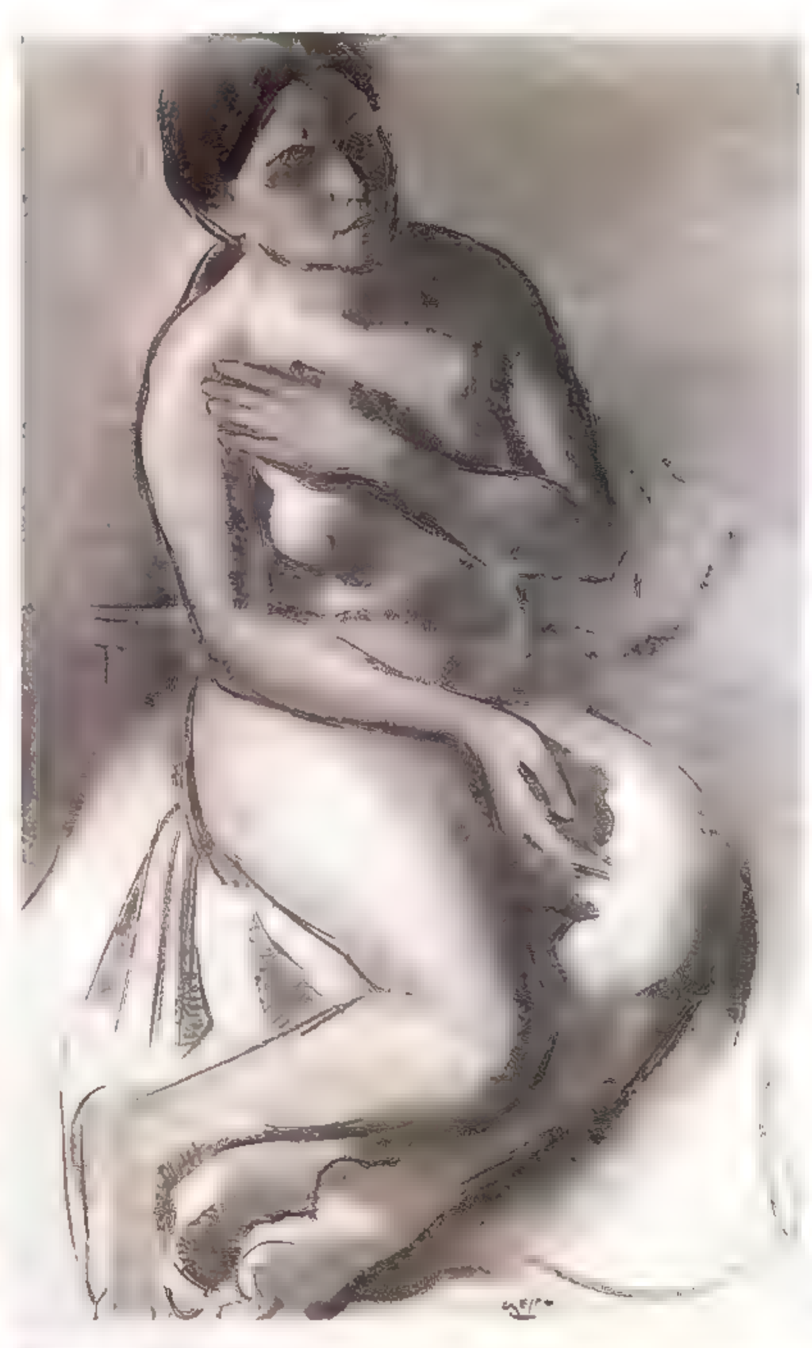
Fig. 545. La aplicación de los pasteles al óleo no ofrece ninguna dificultad. Hay que tener en cuenta tan sólo que los pasteles al óleo son opacos, cubren y en esta técnica mixta interesa que se vea el dibujo a la caña. Por otra parte, y gracias a la calidad cubriente de los pasteles al óleo, la aplicación del color puede mejorar un modelado y una valoración tonal, resueltos con la caña y la tinta china.

carbón y sanguina con pastel blanco

Francesc Crespo, amigo y artista, profesor y, hasta hace poco, sub-decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, Licenciado y Doctor en Bellas Artes, ha ganado varios premios de dibujo y pintura y ha celebrado más de veinte exposiciones en España e Italia. Dibuja casi siempre con carboncillo o carbón comprimido en barras y pinta al pastel y al óleo. Dibuja y pinta cualquier tema, pero preferentemente lo hace con bodegones compuestos con recipientes y cerámicas populares, naturalezas muertas de flores y, de manera especial, figura desnuda. «La figura humana



es un tema para mí obligado —me dice Crespo—. Tengo clase cuatro días a la semana en Bellas Artes, y, aparte de estudiar y preparar la clase, es un tema magnífico que nunca cansa». (Vea los dibujos adjuntos, figs. 547, 548, muestra de los temas preferidos por el profesor Crespo). El estudio de Crespo se halla en un piso alto con terraza, dos habitaciones y cocina. Es un estudio en el que «se trabaja», lleno de tableros, carpetas, bastidores, marcos —«tengo una fortuna en marcos»—, dibujos y pinturas terminados o a medio hacer —«llevo siempre entre manos cinco o seis cuadros a la vez»—; tiene tres caballetes, un mueble auxiliar con cajones y ruedas, para tener a mano, colores, pinceles, etc..; una tarima en un rincón para la modelo y un equipo musical con cientos de discos y cassetes, casi todos de ópera. Llega la modelo, pasa al lavabo-cocina, se desnuda. Crespo pone en marcha el tocadiscos. Crespo tiene ya una idea concreta sobre la pose de la modelo de modo que, de inmediato, empieza a dibujar mientras suenan los compases de la obertura de «Don Juan» de Mozart.



547

Fig. 546 (izquierda). Este es Francesc Crespo, profesor y doctor en Bellas Artes que ha dibujado para este libro, con demostraciones paso a paso, un desnudo femenino al carbón, sanguina y realces de pastel blanco.

Figs. 547, 548. He aquí dos muestras del arte de Francesc Crespo dibujadas al carbón. Ambos dibujos, la figura de la izquierda y el bodegón (abajo), son de gran tamaño, realizados en papel de dibujo en pieza, de un metro de ancho.



548


549


550

Figs. 549, 550. A la izquierda, el dibujo en su última fase; a la derecha el primer trazo al empezar el dibujo.

Figs. 551, 552. Crespo traza de primera intención la estructura básica del modelo y rápidamente empieza a sombrear por planos.


551


552

Crespo siempre dibuja o pinta de pie. No encaja. Es de los que trabaja directamente el contorno. Lo hace calculando, estático, concentrado, determinando a ojo la dimensión total de la modelo a todo lo ancho del papel. Apoya el carboncillo, marcando, punteando, en un extremo, a la izquierda, y a la derecha... Ensaya el trazo, sin trazar todavía, moviendo la mano en un calculado vaivén que alcanza la curva entera del muslo y la cadera... Mueve la mano a un lado y a otro... y de repente ¡zas!, traza una línea, una enérgica línea, vuelve a trazar... y para. Comprueba, compara mirando alternativamente el dibujo y la modelo, concentrado, ensimismado... (la obertura de «Don Juan» suena ahora a todo volumen). Crespo dibuja con trazos medidos, calculados, intensos, seguros; su dibujo inicial refleja una sólida estructura de línea y plano. Otra característica de su manera de dibujar es que cuando resuelve zonas en sombras, traza con el carboncillo plano, traza y difumina..., traza y difumina..., pero sin apurar este difuminado, como si quisiera dejarlo inacabado.

«¿Por qué?», le digo. «Así mantengo la idea de que las partes están supeditadas al conjunto, de que toda la obra avanza al mismo tiempo. Difuminar "acabando" esta sombra de la columna vertebral, por ejemplo, supondría dar a esta parte un valor superior al conjunto». La respuesta es definitiva. Crespo inicia ya la coloración con sanguina. Dibuja con un trozo de unos tres centímetros, frotando suavemente con el cabo plano, con el mismo sistema de antes, trazar, difuminar, parar, comparar... y trazar, difuminar... «¿Siempre difuminas con los dedos?», le pregunto. «Sí, tengo difuminos pero apenas los uso», es su respuesta.

Dibuja ahora con el pastel blanco, realzando luces... «¿Por qué no usas creta blanca?», le

carbón y sanguina con pastel blanco

interrogo. «El pastel es más blando, más dúctil, permite pintar y llenar más deprisa». Aplica el pastel blanco como antes el carbón y la sanguina: por planos que delimita con trazos concretos, y lo hace como antes todo a la vez, pintando en todas partes sin difuminar todavía (fig. 553)...
...Y difumina, traza, difumina... (fig. 557). «Hay que fijar, ahora —me dice—, un fijado suave, por encima, para mantener y afirmar un poco todo lo hecho». Y deja de dibujar —unos minutos, el fijador ha de secar—. Se detiene para fumar, se lava las manos, charla..., no tiene prisa.
Cuando reemprende el dibujo, lo hace con la misma decisión de antes, pero poco a poco va frenando la marcha, mira y compara cada vez más, dibuja cada vez menos, hasta que «ya está», dice. Y firma (fig. 558).
Luego, media hora más tarde, cuando el fotógrafo había terminado su trabajo y la modelo había marchado ya, de repente, Crespo exclamó: «¡Espera, espera! —y volviendo al dibujo—: esa vertical del hombro, ese límite de la espalda... ¿Sabes? —añadió imperativo—, no te lo lleves todavía, quiero verlo esta tarde con calma, por si hay algo que no va... No me gusta trabajar así, tan a contrarreloj.»
Este es Crespo.



553

Fig 553 (Izquierda). Realzando blancos con el pastel de plano, sin difuminar de momento

Fig. 554. (En el centro). La idea de supeditar las partes al conjunto queda aquí de manifiesto, subrayando la idea de un dibujo que va realizándose.





554



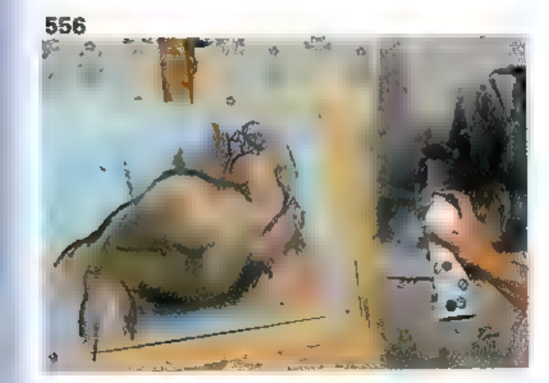
555

Fig 555. El color de la sanguina aparece ligeramente difuminado en ese avanzar progresivo de todo el dibujo, subrayado por el hecho de aplicar el pastel blanco todo al mismo tiempo, sin difuminar todavía, para probar y comprobar los efectos de luz sobre el fondo gris.

Fig. 556. (Debajo de estas líneas). Antes de iniciar esta penúltima fase, Crespo es partidario de fijar el dibujo, para afirmar y asegurar lo dibujado hasta este momento.

Figs. 557, 558. Crespo infunde carácter al dibujo, elaborando conjuntamente el modelado, trazando y difuminando, añadiendo luces, sombras, color, hasta llegar al estado final (abajo) en un magnífico dibujo acabado en su justa medida.

556



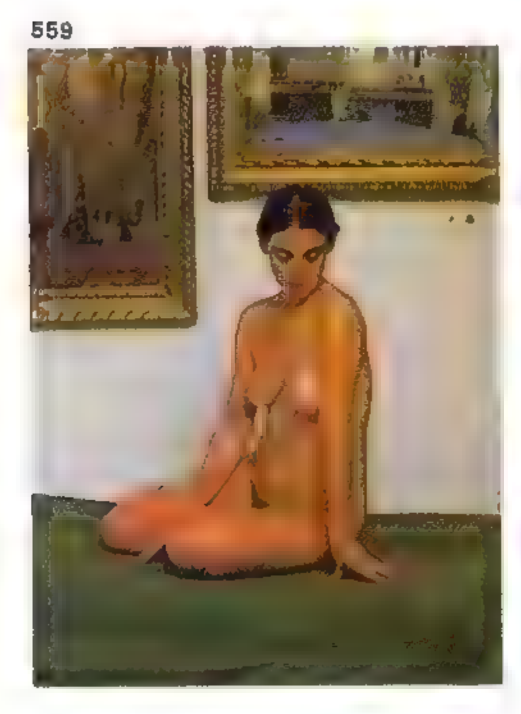
557



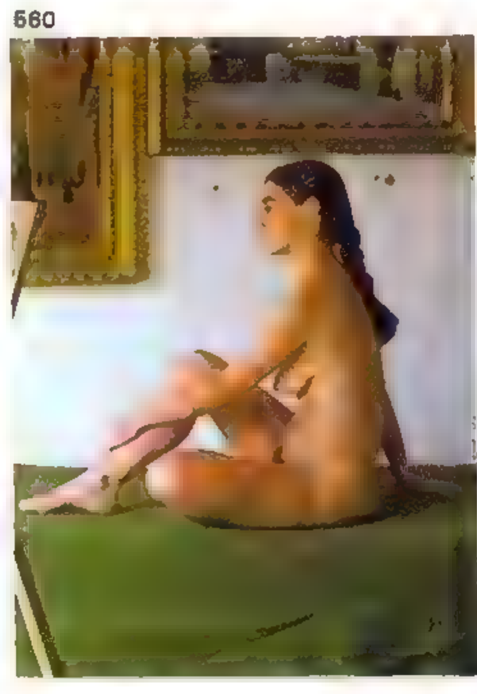
558

dibujar un desnudo con lápiz plomo

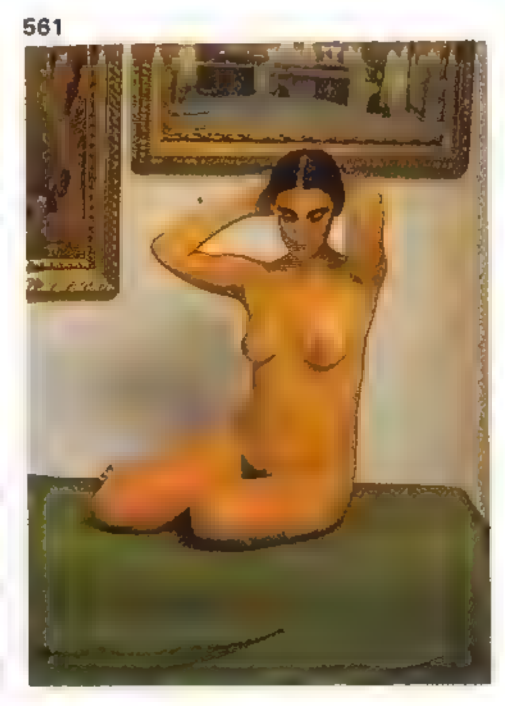
559



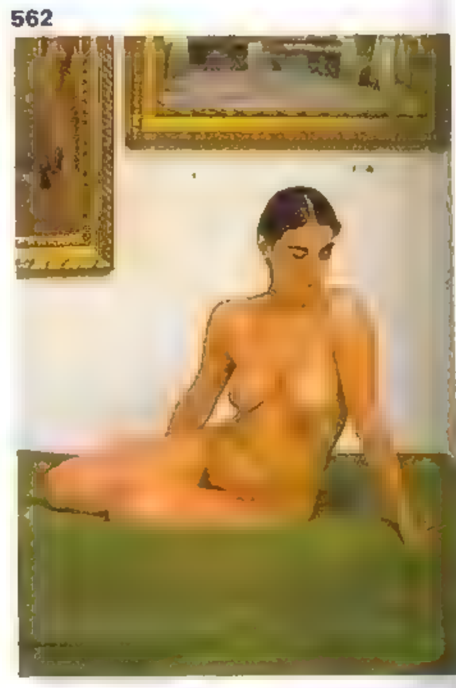
560



561



562





56

Figs. 559 a 563. He aquí las poses de una modelo profesional experta, que conoce las posiciones clásicas y las realiza con naturalidad y conocimiento artístico.

Hablando de Bellas Artes, le decía hace pocas páginas que el mejor modelo para aprender a dibujar es la figura humana desnuda. Déjeme añadir ahora que si el estudio de una figura es a lápiz plomo, el placer de dibujar un desnudo del natural se duplica y multiplica gracias a la extraordinaria capacidad del lápiz plomo para ennegrecer y desarrollar una finísima e infinita gama de grises. Vamos a verlo dibujando del natural la modelo que aparece en esta página. Le he pedido que ensayara unas poses y he elegido la que posa de espalda (fig. 563). Voy a dibujar sobre papel de dibujo Arches satinado, en hoja de aproximadamente 50 × 50 cm, diámetro aproximado de la cabeza 7 u 8 cm. Dibujaré con lápices de grafito *todo mina,* de gradación 3B y 6B, pero para el encajado o estructura inicial usaré un lápiz plomo HB, goma maleable y absorbente.

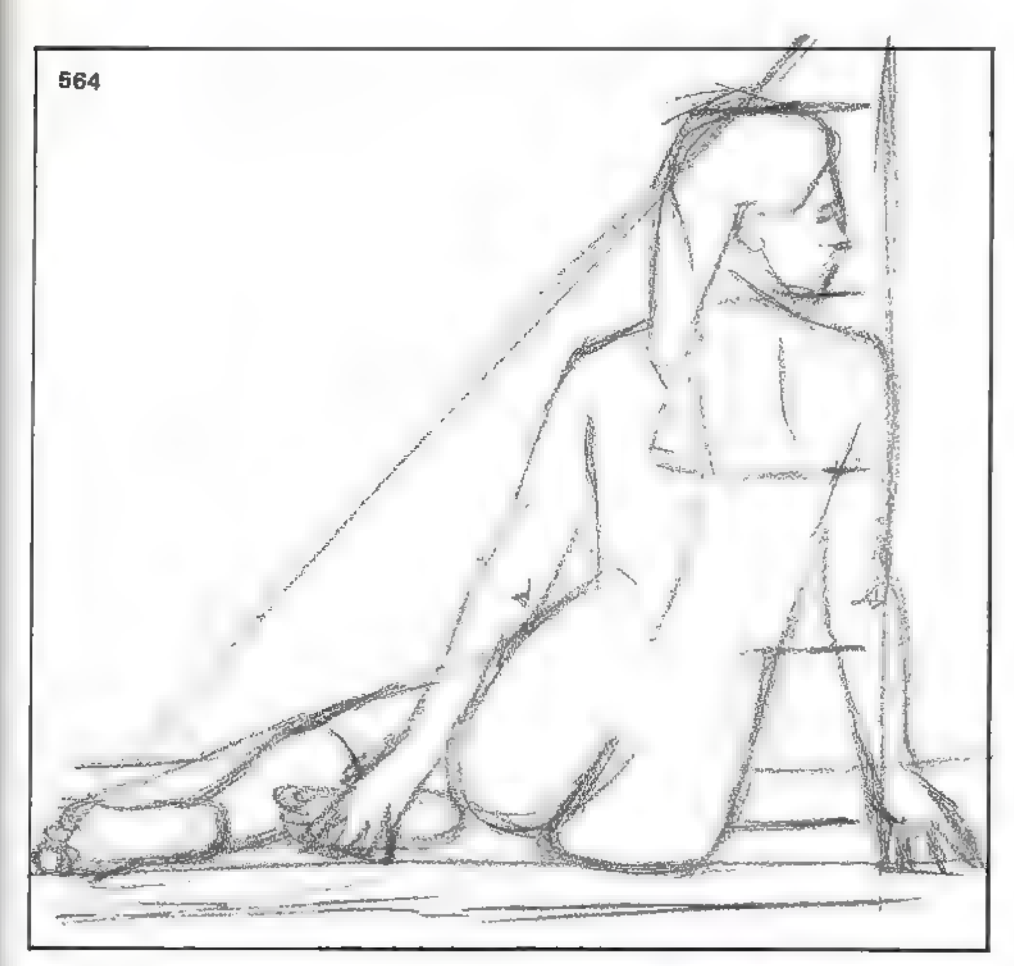
Como puede ver la proporción total de la imagen es prácticamente cuadrada y la estructura o forma básica es un triángulo. La altura de la cabeza en relación a la altura del cuerpo puede deducirse en principio del canon de la figura humana en el que, hasta el nivel del pubis, caben cuatro cabezas (fig. 564).

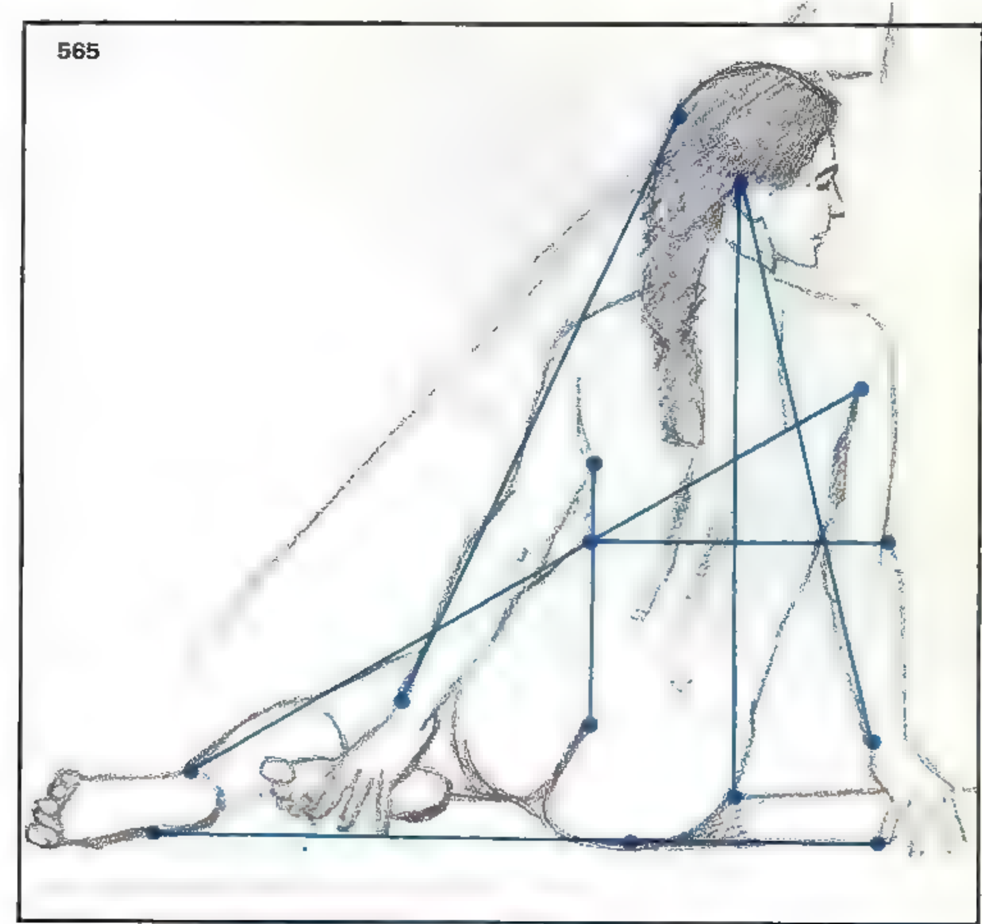
Aplicando el sistema de mediciones con el lápiz e imaginando líneas de referencia, líneas verticales y horizontales, dibujo la estructura general del modelo (fig. 565).

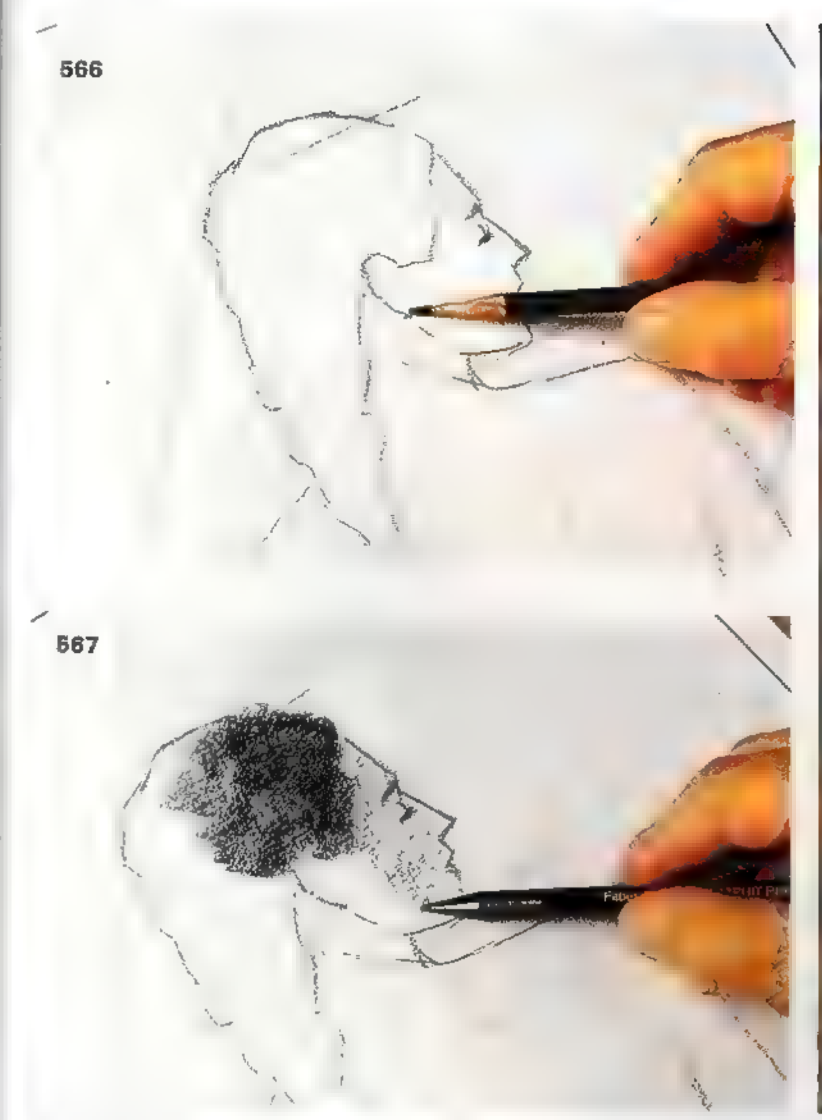
Redibujo, borro, comparo, hasta llegar a un dibujo lineal casi definitivo y empiezo casi sin interrupción el trazado de grisados y degradados todavía casi sin difuminar, durante el cual intento una cierta regularidad en el trazo para facilitar luego un difuminado uniforme.

Un inciso: el grafito es negro, grasiento, sucio. Hay que dibujar apoyando lo menos posible las manos y aun así hay que lavarse las manos de cuando en cuando. Avanzar y terminar el dibujo con el papel sin mácula es una exigencia de todo buen profesional. Otra exigencia a tener en cuenta es la de evitar manchas de sudor sobre el dibujo, debidas al sudor de las manos —cuando éste existe— y que de momento son invisibles pero, al difuminar grisados medios o claros, aparecen como manchas más oscuras prácticamente imposibles de borrar.

En la figura 571 —página siguiente— puede usted ver un difuminado medio que, como un







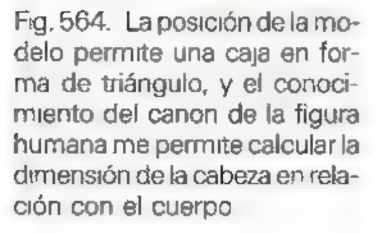




Fig. 564. La posición de la modelo permite una caja en forma de triángulo, y el conocimiento del canon de la figura humana me permite calcular la dimensión de la cabeza en relación con el cuerpo

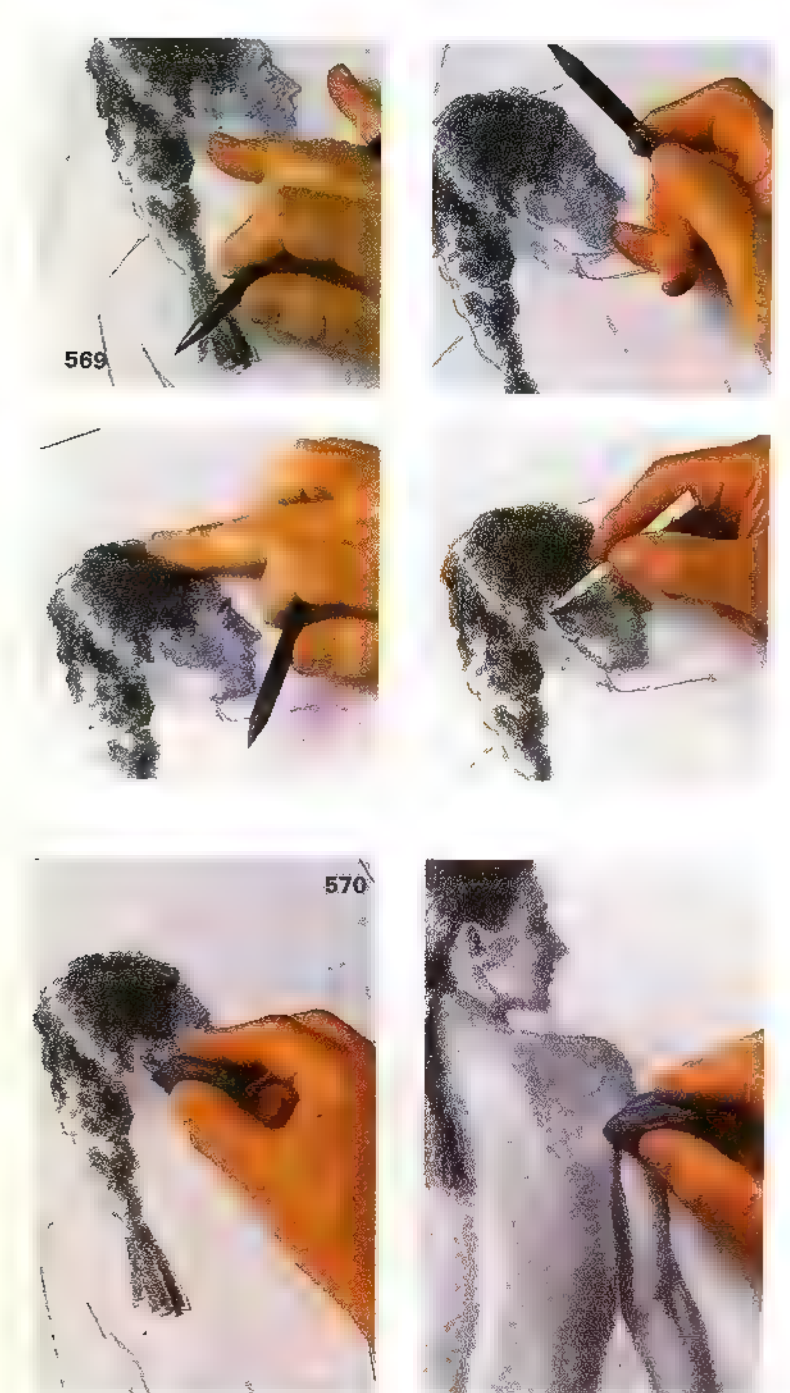
Fig. 565. La estructura básica queda particularmente resuelta partiendo de la caja anterior y poniendo en práctica los sistemas tradicionales de medir dimensiones con el lápiz e imaginar puntos y líneas de referencia para situar perfiles y formas básicas

Fig. 566. La fase inicial del dibujo puede ser realizada con un lápiz plomo HD que permite trazar débilmente y pasará inadvertido al sombrear y valorar el dibujo.

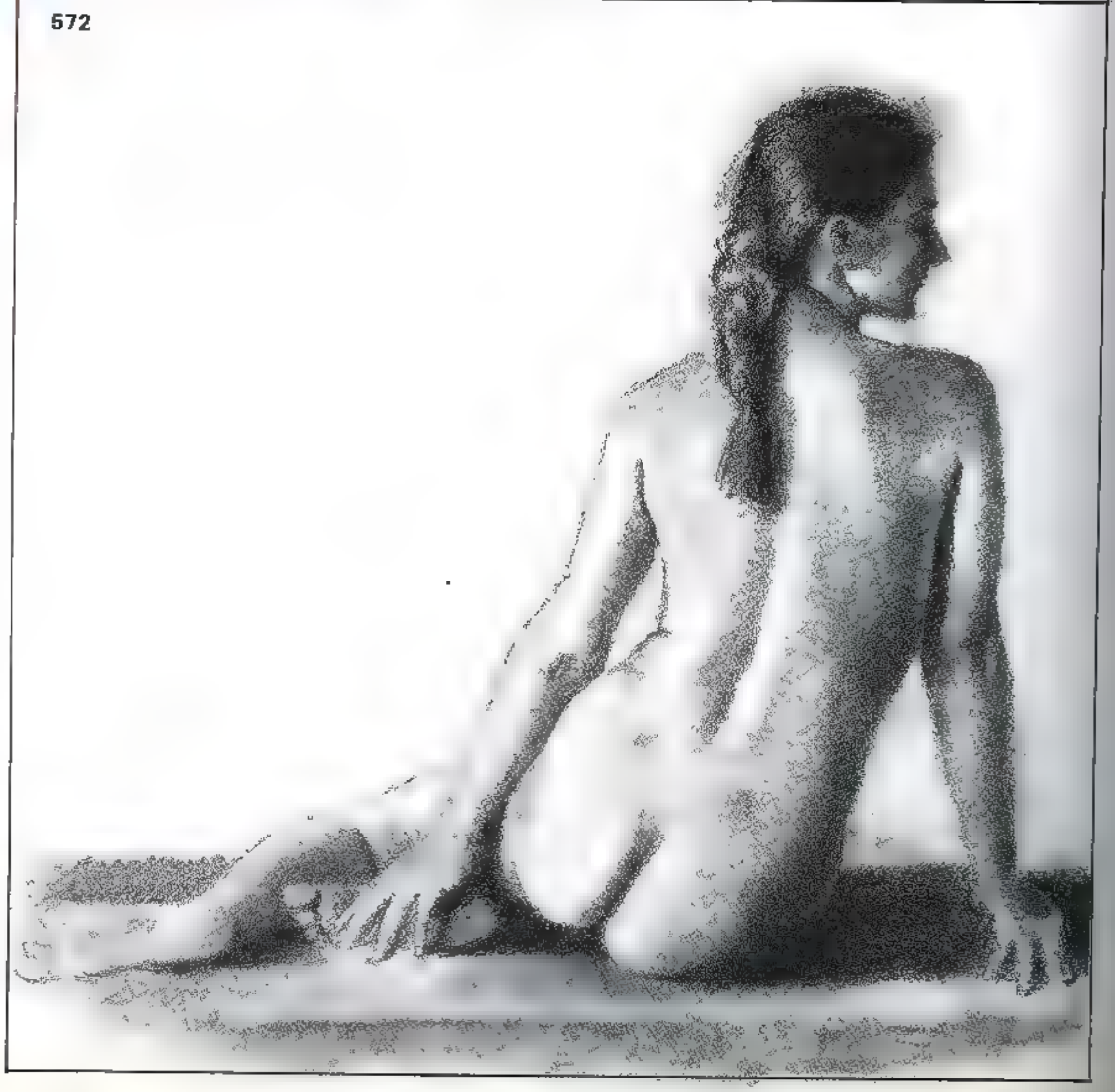
Fig 567. (Abajo, izquierda). Con el encajado de sombras empieza el trabajo del lápiz todo mina 3B. La constitución del lápiz todo mina, dibujando con el palo dentro de la mano y con el lápiz muy inclinado respecto al papel, permite trazos muy amplios, que facilitan la resolución de grisados y degradados.

Fig. 568. El trazado de sombras ha sido hecho con cierta regularidad para facilitar después un difuminado uniforme.

dibujar un desnudo con lápiz plomo


569
570


571


572

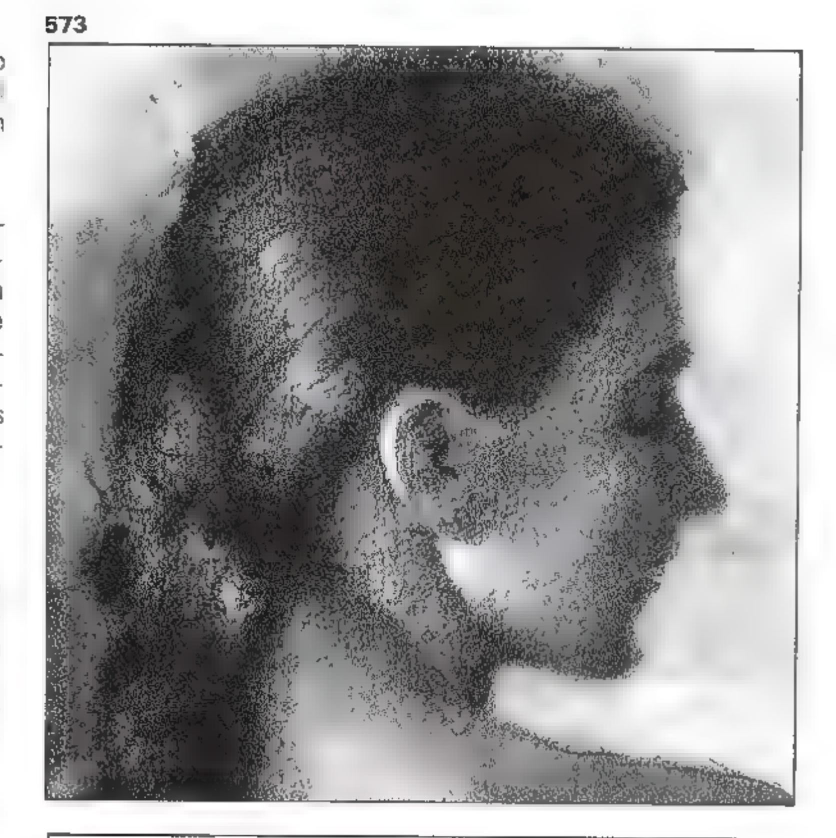
esbozo a medio hacer, permite ya ver el modelado de la figura. Llegados a este punto hay que tener en cuenta los siguientes factores:
Valorar lenta y progresivamente, comparando, siempre comparando, unos valores con otros, sin pasarse de tono, pensando que es fácil intensificar, pero que es difícil, complicado y sucio rebajar, aclarar, borrar...
Tener en cuenta que la carne es de color carne—y no es una perogrullada—. O sea, que traduciendo este color carne en blanco y negro, en las partes más iluminadas, deberá aparecer un gris muy claro, muy débil, que sólo podrá ser «roto» por el blanco de un brillo, de una luz muy alta, muy clara en el modelo. Compruebe este factor en las figuras adjuntas (572, 574).
Y la carne y el cuerpo son blandos. Aunque sea una metáfora, vale decir en este caso que no somos fríos, ni mecánicos, ni metálicos. Y por tanto nuestros perfiles, nuestros contornos,

Fig. 569. Vea en estas cuatro imágenes una secuencia de difuminado desarrollado con los dedos. (Página anterior).

Fig. 570. La goma de borrar maleable permite adoptar formas para poder dibujar con ella, como en este caso en que aclarándolo se dibuja el contorno de detrás de la oreja. También podemos aclarar algunas zonas, como la espalda. (Página anterior)

Fig. 571. Con el difuminado de los trazos que modelan luces y sombras empieza una labor lenta y comprometida, sobre todo por la necesidad de valorar progresivamente, despacio, de menos a más. (Arriba, página anterior).

573



nuestros pasos de luz a sombra han de ser cálidos, imprecisos, blandos. Vea también este factor en las figuras mencionadas.
En la tercera fase o estado del dibujo (fig. 572), el dibujar, valorar, modelar, ha de ser lento, calculado, reiterado. Sobre todo reiterado, en el sentido de agrisar, degradar —¡despacio, sin prisas, sin pasarse!—, y difuminar... comparando, controlando la forma que a veces se va y por un poco más o menos de tono se transforma, se deforma.
Llega por fin el momento de contrastar con el todo mina 6D y de desarrollar al máximo el modelado, la valoración. Hacerlo es, sencillamente, maravilloso.

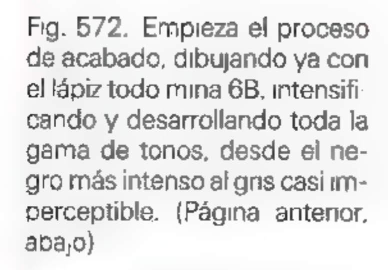

Fig. 572. Empieza el proceso de acabado, dibujando ya con el lápiz todo mina 6B, intensificando y desarrollando toda la gama de tonos, desde el negro más intenso al gris casi imperceptible. (Página anterior, abajo)

Fig. 573. He aquí un fragmento ampliado del dibujo ya terminado en el que puede apreciarse la superposición de grisados directos sobre un difuminado, promoviendo un lenguaje y un acabado más espontáneo y artístico.

Fig. 574. El grafito de plomo permite la aplicación de fijador en aerosol que conserva el dibujo indefinidamente. Pero antes de este paso final es recomendable dejar pasar tres o cuatro días, volviendo el dibujo de cara a la pared, como hacía Tiziano, para olvidarlo y verlo de nuevo después de este breve tiempo, con capacidad mayor para ver defectos y corregirlos.

574

retrato con lápices de colores

Empiezo dibujando tres bocetos: el primero para estudiar la posibilidad de que la modelo pose con un libro en las manos, leyendo. La idea no resulta porque parece el cuadro de una figura leyendo, pero no un retrato. Dibujo un segundo boceto pintando el sillón como es, rojo. Pero tampoco sirve porque este rojo intenso obliga a subir los colores de la figura y entonces tiene la apariencia de una pintura y no de un dibujo.
El tercer y último boceto me parece correcto: es retrato, es dibujo y se entiende que está hecho con lápices de colores (figs. 576, 577, 578).


575

Fig. 575. Esta es la modelo para ser tratada: una señora ya mayor, sentada en un sillón rojo, en un ambiente interior hogareño.

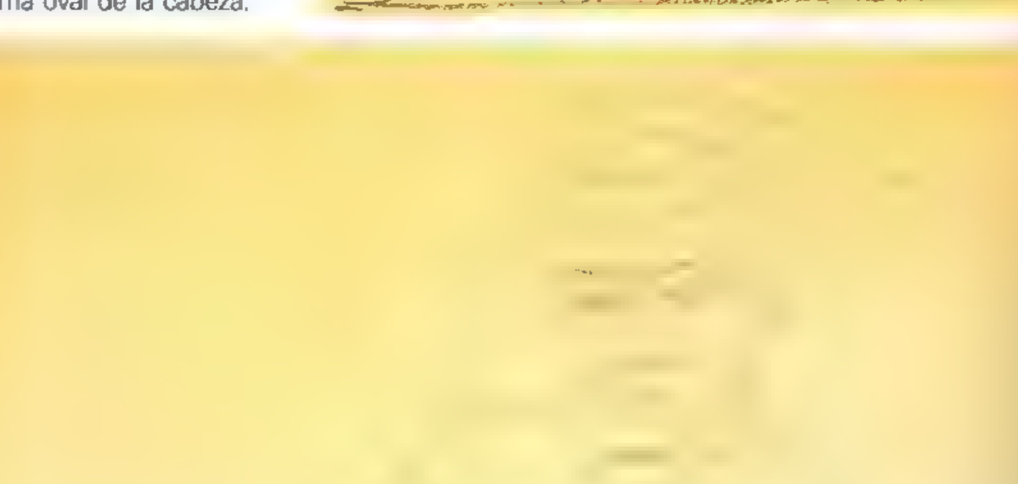
Figs. 576, 577, 578. He aquí tres bocetos previos a la realización del retrato definitivo. En el primero la pose es más de cuadro que de retrato. En el segundo el color rojo intenso del sillón obligaría a una gama de colores densos que no responderían a la idea de la palabra *dibujo*. El último es correcto: es retrato, es dibujo y es más evidente el medio utilizado: lápices de colores.


576


577


578

Fig. 579. Resolución del encajado a partir de a dimensión y forma oval de la cabeza.


579

Dibujo con un lápiz plomo HB para tener la oportunidad de borrar, cosa que es más difícil si se dibuja con un lápiz de color. Dibujo el óvalo del rostro calculando unos 10-12 cm de alto y a partir de esta dimensión, calculando y comparando, llego al primer resultado de la figura. Dibujo a continuación las facciones del rostro. Ingres dice: «En todo lo que vemos hay una caricatura». Se trata de ver las facciones más características que en esta modelo son: frente estrecha, ojos grandes, nariz y labios clásicos, barbilla pequeña, rostro ovalado, cabello blanco, plateado, esponjoso. Las dimensiones del canon de la cabeza pueden aplicarse no en la frente que es más estrecha, pero sí en la distancia cejas/bajo de la nariz y nariz/bajo de la barbilla. La dimensión clásica «entre ojo y ojo existe la distancia de otro ojo» es válida. A propósito de los ojos, Ingres decía «dibujar los ojos cuando os paseéis», dando a entender que dibujar los ojos por separado es igual a dibujar dos ojos que no forman parte del mismo rostro. Terminado el esquema de la cabeza, redibujo toda la figura, linealmente, con lápiz de color *rojo veneciano* (fig. 580).

Fig 580. Dibujo de la cabeza y las facciones del rostro, teniendo en cuenta las características faciales de la modelo y el canon de la cabeza humana

580

581

SURTIDO DE LAPICES DE COLOR CUMBERLAND

Cara, ojos, manos

Cara, ojos, manos

Cabellos, blusa

Cabellos, blusa

Blusa, sillón

Vamos a pintar, pero antes vea usted en el recuadro (fig. 581) los lápices de colores usados. Empiezo por el rostro con una capa general de color *Siena quemada.* Añado a esta capa unos toques de color *magenta,* pinto con *blanco* las luces del rostro y paso seguidamente a pintar las cejas y los ojos. Las cejas *marrón oscuro* redibujando después el perfil de los párpados con *carmín oscuro* (casi *negro,* véalo en la fig. 582), el iris con *negro* y la pupila con *ocre,* reservando el brillo que pinto



582

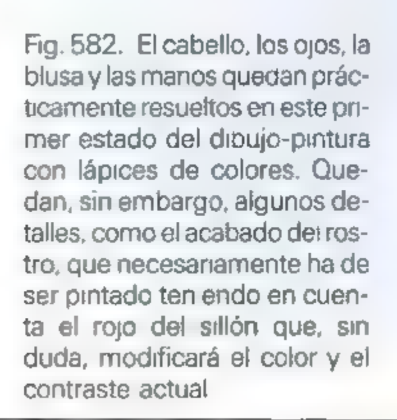


Fig. 582. El cabello, los ojos, la blusa y las manos quedan prácticamente resueltos en este primer estado del dibujo-pintura con lápices de colores. Quedan, sin embargo, algunos detalles, como el acabado del rostro, que necesariamente ha de ser pintado ten endo en cuenta el rojo del sillón que, sin duda, modificará el color y el contraste actual

retrato con lápices de colores

con *blanco* y las pestañas con *negro* y *azul gris*. Sigo con el cabello: *ocre-Siena* en el lado izquierdo, en sombra, para representar la luz reflejada. *Blanco* en las zonas iluminadas; y *gris francés* y unos trazos de *azul cobalto* para dibujar el cabello. Paso al escote con el *Siena quemada* y el *magenta* y pinto las manos empezando por dibujarlas con el *carmín oscuro* y pintándolas con *Siena* y *magenta* (fig. 582).
Termino pintando la blusa. Hay en ella dos tendencias de color que ya mencioné en el cabello: una gama cálida en las partes en sombra, debida a una luz artificial que ilumina la sombra y una gama fría en las partes iluminadas por luz de día. Pinto, pues, las sombras con el *verde botella,* el *azul gris oscuro* y el *carmín oscuro* además del *Siena quemada,* el *ocre* y el *bronce;* y las luces con el *gris plata* (fig. 582).
Pinto ahora la falda con *azul gris oscuro, azul de Prusia* y *negro.* Refuerzo el color de las manos y pinto las piernas. Paso seguidamente a un tanteo de color como fondo de la cabeza, pintando el rojo del sillón con el color *carmín* y un



583

584

Figs. 583, 584. Compruebe en estas imágenes el avance progresivo del dibujo y del color, puesto de manifiesto en el rostro y cabello, la parte más comprometida del retrato. Observe también el dibujo de la blusa que ha de reflejar la realidad de los pliegues y arrugas, considerando el juego de las luces y las sombras, la estructura de las manos, siempre de difícil realización, etc..

585



ligero degradado de *azul cobalto* junto al perfil de la cabeza y de los hombros (fig. 583).
Observe ahora en la figura mencionada n.º 583, que el fondo rojo del sillón, aun siendo un rojo pálido, «aclara» los colores de la cabeza confirmando la *Ley de contrastes simultáneos* (página 137, figs. 475 A y B). Para compensar esta decoloración, intensifico los colores del rostro y del cabello, terminando, de paso, el acabado de la cabeza.
Lo he hecho con todos los colores del rostro (vea figura 583); he tenido que rebajar la intensidad del rojo del fondo, para lograr así un mejor contraste general (fig. 584).

Termino con el dibujo de elementos del fondo y con el acabado general del dibujo-pintura (fig. 585).

Fig. 585. He dibujado este retrato sobre papel «Canson mi-teintes», color ocre amarillo claro, con lápices de colores «Cumberland». La medida original de dibujo es de 42×37 cm.

dibujando/pintando al pastel

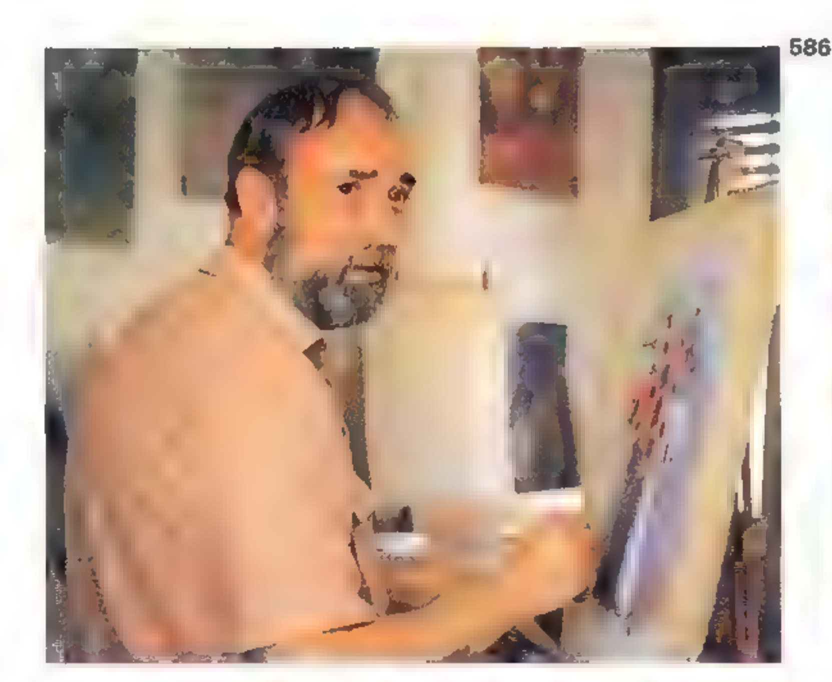
Estamos de nuevo con el profesor Francesc Crespo.

Crespo dibujará y pintará ahora al pastel un ramo de flores, de anémonas, en un jarro cilíndrico de cerámica blanca decorada con flores y orlas azules (fig. 593).

Papel blanco, Fabriano, grano medio, carboncillo y colores al pastel. Crespo tiene cantidad de colores al pastel; más de 150 diferentes, cuyas cajas dispone encima del mueble auxiliar (fig. 587), situando a la izquierda colores fríos, a la derecha colores cálidos y dejando un espacio vacío en el centro para los colores que va usando y que toma de nuevo cuando los vuelva a necesitar (figs. 588, 589).

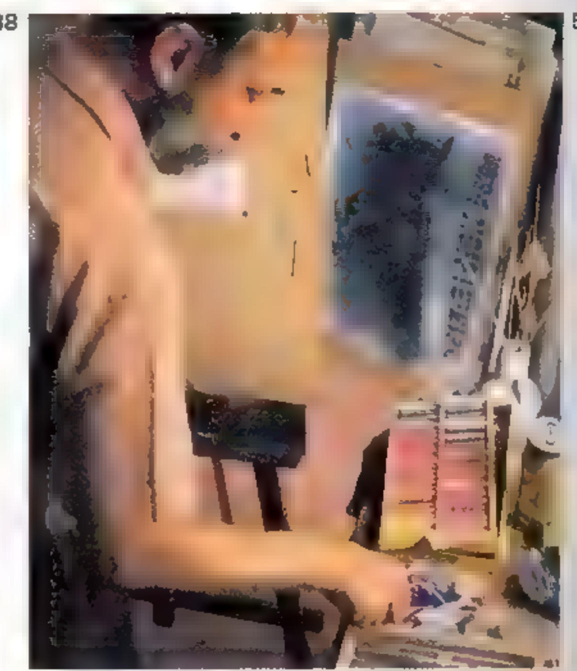
La técnica del pastel de Francesc Crespo es la normal trabajando en este medio. Encaja primero con un carboncillo blando —«el encajado con carboncillo permite borrar fácilmente —dice Crespo— como tú sabes». Después redibuja y acentúa perfiles y contornos con pastel negro, que coge como si fuera un lápiz, y finalmente pinta con trozos de pastel, de plano, y difumina con los dedos, normal. «¿Usas difuminos alguna vez?» «No, tengo difuminos pero, generalmente, difumino con los dedos». También normal.

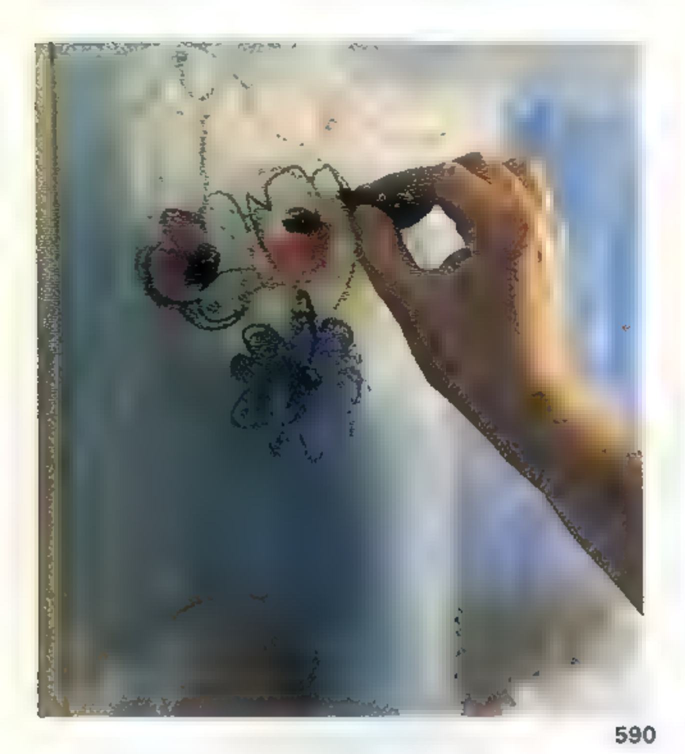
Pero donde su manera no es nada corriente es cuando encaja y estructura el modelo. ¡Es realmente fascinante!

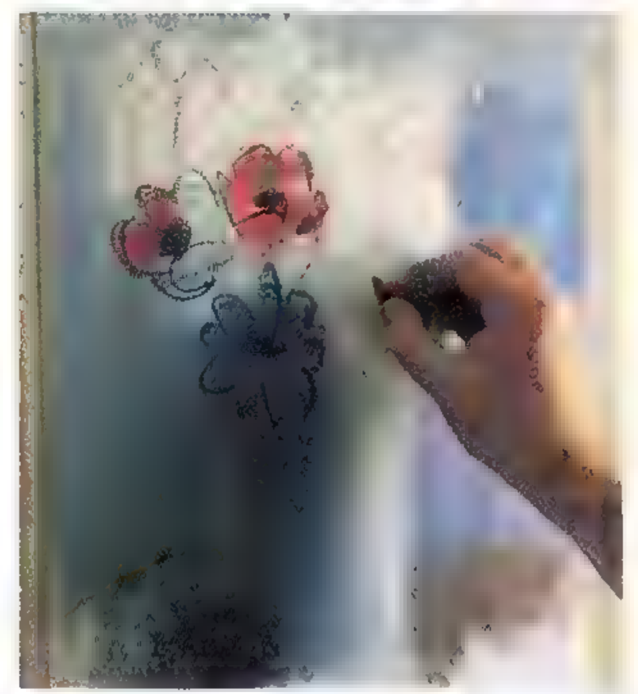

586


587


588


589


590


591


592

Figs. 590, 591, 592. La técnica de Crespo para pintar al pastel es la normal para trabajar en este medio: pinta con una amplia «paleta» de colores al pastel, trabaja siempre con cortes o cabos que rompe o corta ex profeso; cuando ha de dibujar perfiles coge el trozo de pastel como si fuera un lápiz; cuando ha de pintar grisados o degradados lo hace con el pastel de plano y alterna siempre el trazado con el difuminado que, invariablemente, realiza con los dedos.

En unos momentos, mediante unos pocos trazos, seguros, perfectamente situados, proporciona estructura y dibuja el modelo como la cosa más fácil del mundo. Vea esta exhibición en la figura 594. Vea también el tanteo de color aplicado por Crespo al fondo, con esta entonación fría y esta sombra densa, misteriosa, propia de un pintor-pintor (fig. 595).

Por lo demás, el trabajo de Crespo no parece complicado; viéndole pintar uno diría que puede hacerlo todo el mundo: dibuja el perfil de las hojas, de los pétalos, de las flores, con pastel negro; rellena después estos espacios con colores diferentes, violeta claro, magenta, carmín, azul oscuro...

Pinta el fondo de hojas, detrás de las flores, dibuja las flores azules que decoran el jarrón. Y ya está. Pero no, no es tan fácil. Esta aparente facilidad de Crespo para pintar y dibujar no nace por generación espontánea. «¡Hombre,


593


594


595

Fig 593. (Arriba, derecha). Este es el modelo: un ramo de anémonas en una jarra de cerámica decorada con orlas azules.

Figs. 594, 595. Pero lo sorprendente es ver cómo dibuja Francesc Crespo. Con una rapidez y una seguridad extraordinarias, como puede apreciarse en estas figuras, muestra de buen dibujo y buen color, realizadas en no más de cinco minutos

dibujando/pintando al pastel

claro! —sigue trabajando—. ¡Hace veinte años que dibujo y pinto!»

Vea en esta serie de ilustraciones y pies de figura cómo Crespo sigue y termina este dibujo al pastel y... pruebe a hacerlo usted mismo. ¡A lo mejor empieza y ya no puede dejarlo! Este es mi deseo mientras dicto el punto final de este libro.

Fig. 596. Crespo ha empezado pintando el fondo, eliminando así el contraste y posibles alteraciones dadas por el blanco del papel. Es norma habitual que en una pintura se empiece por pintar los espacios más amplios.

Fig. 597. (Abajo, izquierda). Crespo está resolviendo aquí el verde oscuro detrás de las flores, tratando al propio tiempo de mantener el contraste que ofrecía de la fase anterior, cuando las flores tenían el blanco del papel como fondo

Fig. 598. (Abajo, derecha). El peligro de falta de contraste ha pasado. Las flores quedan realzadas y el conjunto ofrece una perfecta armonía. «Hay quien piensa que para crear sensación de pintura espontánea —dice Crespo— conviene dejar intersticios o pequeños espacios viéndose el blanco del papel sin pintar. Pero esto es falso. Estos pequeños blancos llaman excesivamente la atención en perjuicio del acabado del cuadro, en este caso de las flores»



596

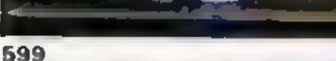
597





598





599

Fig. 600. Crespo ha terminado el dibujo. Ya no hay pequeños espacios blancos. El conjunto es agradable, simple, sencillo... como las anémonas, esas flores silvestres que ofrecen su belleza —como este cuadro— a todo el que quiere ver y mirar.

600

glosario

A

«A plein air», pintura. Pintura al aire libre. El término suele referirse, por asimilación, a aquella pintura que huye de academicismos, posiblemente debido a que los impresionistas hicieron suya esta expresión, al comenzar a pintar al aire libre, en oposición a la pintura «oficial» que nacía de las Escuelas y Academias de Bellas Artes.

Acrílica, pintura. Colores acrílicos, constituidos básicamente por resinas sintéticas, producto de la moderna tecnología. Fueron adoptados en la pintura artística a partir de los años sesenta. Se presentan en tubos de estaño, en una pasta fluida similar a los colores al óleo. Ofrecen cierta similitud con los colores solubles en agua (acuarela y témpera), pero con la particularidad de que cuando seca, son prácticamente indelebles.

Aguada. Dibujo realizado con tinta china y agua o con un color o dos colores de acuarela y agua. Los colores suelen ser negro, sepia, o un sepia oscuro y un siena más claro, etc. El papel, los pinceles y demás utensilios, así como la técnica en general, es igual a la acuarela. La aguada fue practicada por la mayoría de artistas del Renacimiento y Barroco.

Aguafuertes. Grabado que se realiza sobre una plancha metálica, recubierta de un barniz impermeable y sobre el que se graba con un buril el dibujo que se quiere realizar. A continuación la placa se sumerge en un baño de ácido que corroe el metal en las líneas que el buril ha dejado sin barniz. Una vez eliminado el resto del barniz, se entinta la plancha y se imprime la prueba.

«Alla prima». Voz italiana traducible por «a la primera». Se mencionan para significar la técnica de la pintura directa que resuelve el cuadro pintando en una sola sesión, sin preparativos previos.

«Aqua fortes». Acido nítrico. Baño que se utiliza en la realización de los aguafuertes, a los que dio nombre.

Artes suntuarias. Artes aplicadas o industriales, cuya finalidad es embellecer o decorar, como ebanistería, pintura de paredes, artesanía de cristal y del vidrio, cerámica, repujado, esmalte, etc.

B

Bastidor. Marco de madera, desmontable, de características especiales, en el que se monta el lienzo para pintar.

Binarios, colores. Rojo, verde y azul intenso son los llamados colores binarios. Son resultantes, cada uno de ellos, de la mezcla de dos colores primarios.

Boceto. Proyecto o estudio de un cuadro dibujado o pintado. Los grandes maestros realizaban uno o más bocetos como proyectos previos para realizar sus cuadros.

Buriles Instrumento utilizado por los grabadores para dibujar sobre la plancha metálica que después se somete a la acción del ácido. Son de acero y su punta es diferente, según los trazos que deban hacerse con ella.

C

Carboncillo. Rama delgada, carbonizada, de sauce, avellano o romero, que se emplea para dibujar, generalmente en plan de boceto.

Claroscuro. Aquellas partes o zonas del cuadro que aún quedando en la sombra, por intensa que ésta sea, dejan ver el modelo. Podría definirse como el arte de pintar luz en la sombra. Rembrandt fue uno de los grandes maestros del claroscuro.

Colores complementarios. Hablando en términos de *colores-luz,* son colores complementarios los secundarios a los que sólo falta un primario para completar y recomponer la luz blanca (o viceversa). Ejemplo: al sumar al azul oscuro el amarillo —compuesto éste por los *colores-luz* verde y rojo— se recompone la luz blanca.

Colores quebrados. Gama de colores compuestos por la mezcla de dos complementarios en proporciones desiguales y blanco. Esta mezcla proporciona una gama grisácea que usaron con gran acierto artistas como Vuillard, Bonard, Munch, etc.

Colorismo. Estilo de pintura en el que se da mayor importancia al color que al valor tonal y se diferencian las formas y los volúmenes sólo con el color, con lo que el resultado final gana en efectismo. La pintura contemporánea es en muchos aspectos colorista.

Contraluz. Luz que llega al modelo por detrás o de forma oblicua, que por tanto ensombrece los planos que contempla el artista.

«Contrapposto». Término usado en Italia, en el Renacimiento, para designar la

postura isquiática en la que el cuerpo se sostiene en una de las piernas mientras la otra permanece relajada. Es la posición del soldado «en su lugar descanso».

Cretas. Barritas cilíndricas o cuadradas que pintan por frotamiento. Están constituidas por tierras pulverizadas, molidas con aceites, agua y sustancias gomosas. La creta es semejante al pastel, pero más estable y de trazo más duro. Hay cretas de color blanco, negro, siena claro, siena oscuro, azul cobalto y azul ultramar.

«Cutter». Cuchilla especial para cortar papel, constituida por un mango de plástico en el que se inserta una cuchilla que puede desplazarse a voluntad. Para cortar papel con *cutter* es aconsejable una regla metálica.

D

Difumino. Utensilio en forma de lápiz hecho con papel esponjoso o piel de gamuza que se utiliza para agrisar o degradar trazos o manchas de lápiz carbón, sanguina, carboncillo, cretas o pasteles.

E

Encajado. Dibujar la estructura básica de los cuerpos mediante cuadrados, rectángulos, cubos o prismas rectangulares, que por analogía se llaman *cajas*.

Encáustica. Técnica pictórica consistente en trabajar directamente sobre un muro con colores aglutinados con cera y que posteriormente se fijaban con un instrumento de hierro candente, lo que les hacía inalterables. Se utilizó en la realización de los pequeños retratos de momias de Fayum (Egipto).

Escorzo. Adaptación del largo total de una figura al aplicar las leyes de perspectiva.

Estuco. Mezcla de yeso y cola que servía de base a las pinturas murales egipcias.

F

«Fêtes galantes», pintura de. Como pintura de «fêtes galantes» se entiende aquella que refleja el ambiente festivo y cortesano del Rococó francés. Los pintores más representativos de esta tendencia son los franceses Watteau, Boucher, Fragonard.

Fijador. Líquido en spray que se aplica pulverizando sobre dibujos a lápiz, carbón, sanguina, pastel, etc. para fijarlos, evitando que el medio se desprenda el dibujo, se manche, deteriore, etc... El fijador puede aplicarse también con un pulverizador constituido por dos tubitos metálicos montados en ángulo y soplando por uno de ellos, pero este sistema ha sido sustituido por el de la bomba de aerosol, mucho más efectivo y seguro.

G

Geometrismo. Característica de la pintura del Neolítico que reduce las formas a figuras y esquemas geométricas.

«Gouache». Término francés usado en todo el mundo (en castellano se traduce por *témpera*), para distinguir una clase de colores parecidos a la acuarela, constituidos por los mismos ingredientes, pero con una carga mayor de pigmento o tierras de color y de miel y goma arábiga para lograr colores que se caracterizan por su opacidad. El *gouache* o témpera es espeso, cubriente, permitiendo pintar con colores claros sobre colores oscuros. Presenta un acabado mate, apastelado.

Greca. Adorno que repite en forma de franja o cenefa el mismo motivo decorativo.

H

Hieratismo. Característica de la pintura bizantina que confiere a las figuras un carácter de extrema rigidez, solemnidad e, incluso, inexpresividad.

I

Iconoclastia. Herejía del s. VIII d.J.C. que llevó consigo la destrucción de las imágenes pintadas o esculpidas paleocristianas, puesto que prohibía toda representación figurativa.

Iconografía. Representación gráfica de imágenes religiosas y alegorías cristianas.

Imprimación. Capa de yeso y cola aplicada sobre lienzo, cartón o madera, como preparación previa para pintar al óleo.

L

Laca. Substancia coloreada que se emplea en pintura. Proviene, en origen, de la resina rojiza que se obtiene de diversos árboles de la India.

Lápiz carbón. Es el que se utiliza para dibujar con trazos y con difumino.

Lápiz plomo. Lápiz compuesto de madera de cedro y mina de grafito y arcilla.

glosario

«Lekitos». Vasos funerarios de la Grecia clásica.

Linaza, aceite de. Aceite secativo para pintar al óleo, extraído de las semillas del lino. Se usa como disolvente de la pintura al óleo, generalmente mezclado con esencia de trementina.

M

Manierismo. Término derivado del italiano «maniera» (forma, manera) que califica la pintura de las postrimerías del Renacimiento (s. XVI). Se caracterizaba por la preocupación de los artistas en romper las reglas clásicas así como por su falta de naturalidad y exceso de afectación.

Marta, pincel de pelo de. El pincel de pelo de marta es el más adecuado para pintar a la aguada y a la acuarela. Mantiene la carga de agua o de color mejor que cualquier otro pincel, es de pelo tenso, pero flexible y mantiene siempre una excelente punta. Se fabrica con el pelo de la cola de un pequeño roedor llamado kolinski que habita en Rusia y China. Es un pincel caro, pero de larga vida y calidad.

Meloncillo, pincel de pelo de. El pelo de meloncillo es de procedencia animal al igual que el de marta, pero ligeramente más duro que éste y ofrece más tensión. Asimismo, resulta más económico.

Módulo. Medida estandard empleada en el canon del cuerpo humano. Así, el canon de la figura humana ideal es igual a ocho módulos de alto por dos de ancho, siendo el módulo, en este caso, la altura de la cabeza.

O

Opalino, cristal. Cristal opaco, blanco, transparente, montado en un marco o bastidor en un cajón de luz, en un cajón con luz fluorescente, que proporciona una superficie luminosa para calcar, transportar medidas, ver diapositivas o clisés fotográficos, etc...

Orlas. Dibujo trenzado o alargado que enmarca o encuadra otro diseño, o bien está situado al borde de una cosa u objeto.

Ostrakas. Tablas calizas sobre las que se esbozaban las pinturas murales del antiguo Egipto.

P

Papiro. Planta fibrosa recolectada por los egipcios en las orillas del Nilo, llamada *Cyperus Papirus,* de cuya corteza formaban hojas para escribir, utilizando para ello el Calamus, bastoncillo cortado en bisel por uno de sus extremos con un corte central, recordando la forma de una pluma para escribir.

Pergamino. Piel de animal, generalmente de carnero o de cabra, acondicionada para poder escribir en ella, que fue considerada durante siglos el mejor soporte para realizar obras artísticas, y muy especialmente para pintar miniaturas. La tradición histórica dice que fue descubierto en la ciudad de Pérgamo, por el rey Eumedes II.

Perspectiva. Ciencia que representa gráficamente los efectos de distancia respecto a la apariencia, forma y color. Podemos distinguir entre perspectiva lineal, que representa la tercera dimensión o profundidad, mediante líneas y formas, y perspectiva aérea, que representa la profundidad mediante colores, tonos y constrastes.

Pigmento. Son pigmentos todas las sustancias que, al ser diluidas en un líquido, proporcionan un color para pintar. Los pigmentos para pintar se presentan generalmente en forma de polvo y pueden ser orgánicos o inorgánicos, según sea su origen vegetal o mineral.

Primarios. Colores básicos del espectro solar. Son *primarios luz* los colores verde, rojo y azul intenso; son *primarios pigmento* los colores azul cyan, púrpura y amarillo.

Punta metálica. Especie de lápiz o mango con punta de plomo, plata u oro, utilizado en el Renacimiento como utensilio para dibujar, de características parecidas al lápiz plomo actual de gradación dura.

Punta seca. Técnica de grabado que se realiza mediante una varilla de acero de gran dureza o con una punta de rubí o diamante directamente sobre una placa metálica.

Puntillado. Término derivado del *puntillismo,* aplicado en este libro.

Punto de fuga. Punto único del horizonte donde convergen todas las líneas paralelas que van en cualquier dirección.

S

Sanguina. Barrita de creta de forma cuadrada y de color sepia rojizo, de características semejantes al pastel, pero más compacta y dura. La sanguina es un procedimiento para dibujar por frotación y con técnicas semejantes al carbón y al pastel. Se presenta también en forma de lápiz.

Satinado, papel. Son aquellos de grano casi imperceptible, muy adecuados para dibujar a la pluma y al lápiz plomo.

Sección dorada. Norma establecida por Vitrubio, en la Roma antigua, para determinar la situación de una línea o un punto ideal, estéticamente hablando, dentro de un espacio dado.

Secundarios. Colores del espectro compuestos por la mezcla, por parejas, de los colores primarios. Los *secundarios luz* son el azul cyan, el púrpura y el amarillo; los *secundarios pigmento* son el rojo, el verde y el azul intenso.

«Sfumato». Término italiano aplicado a la pintura de Leonardo da Vinci, que recomendaba y ponía en práctica el esfumado de los contornos del modelo.

Simetría. Repetición de los elementos del cuadro a ambos lados de un punto o eje central.

T

Terciarios. Serie de seis *colores pigmento,* que se obtienen mediante la mezcla de primarios y secundarios, por parejas. Los colores pigmento terciarios son: naranja, carmín, violeta, azul ultramar, verde esmeralda y verde claro.

V

Valor. Relación existente entre los mismos tonos de una misma imagen. Valorar es igual a comparar y resolver los efectos de luz y sombra mediante tonos diferentes.

Veladuras. Capa transparente de pintura al óleo aplicada sobre una zona del cuadro, con el fin de pintar un color o de modificar un color ya pintado.